

# LA MUJER COMO CONSTRUCTO SOCIOCULTURAL DE GÉNERO EN EL TEATRO MEXICANO DE LOS CINCUENTA

Armando Partida\*

## Resumen

Este ensayo se centra fundamentalmente en hacer un análisis concienzudo de la manera como el sujeto femenino es abordado en la dramaturgia mexicana correspondiente a la llamada Generación de Medio Siglo. Se revisan obras de autores como Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido y algunos más entre los grandes maestros de la dramaturgia mexicana como Salvador Novo, quienes en sus obras producidas en los años cincuenta abordan al personaje femenino desde una perspectiva distinta, conforme a la reconfiguración social que México estaba viviendo para entonces.

## Abstract

This essay focuses primarily on making a thorough analysis of the way the female subject is addressed in the Mexican drama corresponding to the Generation of Middle Century. We review works of authors such as Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido and some others among the great masters of Mexican drama as Salvador Novo, whom work production in the fifties addresses the female character from a different perspective, according to the social reconfiguration Mexico was going through.

**Palabras clave / Key words:** dramaturgia mexicana, personaje femenino, teatro y sociedad / Mexican drama, female character, theater and society.

\* Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Kirsten F. Nigro, en su balance sobre el congreso organizado por *Latin American Theatre Review*, en 1993, evoca el primero celebrado diez años antes haciendo notar la diferencia entre ambos:

[...] hay diferencias muy de notar entre lo de antes y lo de ahora. Me refiero específicamente al hecho de que una cuarta parte del programa en esta ocasión se dedica a cuestiones de “género” y a mujeres teatristas. No era así en 1982, cuando estos temas eran sólo ocasionales y estaban medio perdidos dentro del voluminoso programario [...] De hecho, el término “género” ni siquiera se veía o pronunciaba, pero es precisamente *este* vocablo el que me parece revela la gran distancia que hemos viajado entre el 82 y el 92, una progresiva sofisticación teórica y de complejidad analítica”.<sup>1</sup>

Tema, por otra parte recurrente en otras reuniones académicas celebradas posteriormente en universidades —principalmente estadounidenses—, sobre teatro, literatura y estudios culturales.

Ya en particular, Nigro hace hincapié sobre el interés por la obra de varias dramaturgas mexicanas, al destacar en el programa del Congreso la inclusión de Rosario Castellanos, Carmen Boullosa, y Sabina Berman; esta última presente, al igual que Luisa Josefina Hernández. De hecho, *El eterno femenino* de Rosario Castellanos, mencionado por Nigro, fue la primera obra dramática en llamar la atención de las investigadoras(es) universitarias norteamericanas, y sigue siéndolo, como fuente de estudio sobre la condición de la mujer en nuestro país, al igual que la pieza *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández. Desde entonces, la producción dramática de Sabina Berman ha acaparando la reflexión académica sobre esta cuestión de “género” en la dramaturgia mexicana.

Sin embargo, para estudiar la génesis de la figura femenina en la dramaturgia nacional, tenemos que remontarnos a la década de los cincuenta, cuando comenzara a darse la ruptura del rol tradicional de la mujer en la sociedad mexicana. La concesión del voto a las féminas, que tuviera lugar el año de 1953,<sup>2</sup> es, indudablemente, la

<sup>1</sup> Nigro, Kirsten F., “Textualidad, historia y subjetividad: Género y género”, en *Latin American Theatre Review*. Primavera de 1993, vol. 26, núm. 2. Laurence, Kansas, The Center of Latin American Studies, The University of Kansas, pp. 17-24.

<sup>2</sup> Su principal promotora fue la dramaturga y funcionaria doña Amalia González Caballero de Castillo Ledón. Gracias al apoyo de esta funcionaria fue posible el sur-

referencia emblemática sobre esta cuestión. Suceso, por otra parte, inconcebible en el panorama socioeconómico, político, ideológico, religioso y cultural de la década anterior.

No obstante, tal acontecimiento histórico estaba aún muy lejos del movimiento feminista surgido hasta los años sesenta, junto con el descubrimiento de la píldora anticonceptiva; posteriormente, el de la píldora del día siguiente y, finalmente, y no menos importante, la lucha por la despenalización del aborto. Estos acontecimientos han marcado el comportamiento tradicional en el seno familiar y en el devenir de la mujer mexicana para adoptar una postura individual y social, que se ha venido transformando históricamente, a través de los sucesos trascendentes, apenas mencionados, que a su vez, han incidido sucesivamente en la construcción dramática de personajes y del ideario femenino en nuestro teatro y literatura dramática, cuyo paradigma sigue siendo para muchos investigadores *El eterno femenino*; no obstante, su posterior escritura en la década de los cincuenta.

Otro hecho sorprendente, relacionado con esta cuestión, es el de quienes se refirieran en sus obras dramáticas al estado que socialmente guardaba la mujer en ese momento de la ruptura histórica sufrida por el país, con el advenimiento a la presidencia de Miguel Alemán Velasco (1947-1952);<sup>3</sup> éstos fueron los dramaturgos: Emilio Carballido con *Rosalba y los Llaveros* (1950), *La danza que sueña la tortuga* (1954); Jorge Ibargüengoitia con *Clotilde en su casa* (*Un adulterio exquisito*, 1955); Salvador Novo con *La culta dama* (1951); Sergio Magaña con *Los signos del zodiaco* (1951); Celestino Gorostiza con *El color de nuestra piel* (1952); excepción hecha de la dramaturga y novelista Luisa Josefina Hernández con su multiestudiada pieza *Los frutos caídos* (1955). Todos ellos llevaron al escenario a los representantes de las nuevas “clases medias” y a la burguesía nacional en el primer lustro de esa década, teniendo como telón de fondo las contradicciones sociales provocadas por los cambios que trajera consigo la nueva política económica y contribuyendo a afianzarlas y consolidarlas a lo largo de la década, con los nefandos resultados sociales por todos conocidos, esto último puesto de manifiesto, particularmente, por Sergio Magaña en su obra *Los signos del zodiaco*.

---

gimiento de La Comedia Mexicana, entre 1927-1929, al haber obtenido ella el subsidio oficial para tal fin, estando al frente del Departamento de Acción Cívica de la ciudad de México; al igual, era promotora del sufragio femenino.

<sup>3</sup> Primer presidente mexicano civil.

Por ello, para poder comprender el fenómeno de este constructo sociocultural del personaje femenino en el *corpus* de la dramaturgia mexicana aquí señalado, es obligado recurrir a un acercamiento histórico dramático, auxiliador en el desentrañamiento de la amplia galería de tan diversas figuras femeninas en la producción dramática de esa década, exponentes del panorama social, ético y moral guardado en el país.

En el estudio *Estado e Ideología Empresarial en el Gobierno Alemánista*, de Felicitas López-Portillo Tostado, hemos encontrado toda la información requerida para nuestro propósito y, a través de ésta, podemos esclarecer ampliamente el lugar y rol que guardaba la mujer con relación a la sociedad y la familia; como lo veremos posteriormente, ya en el estudio particular sobre las obras mencionadas, referentes de las relaciones pequeño burguesas de las clases medias dominantes, en la década de los cincuenta, sobre las clases bajas populares.

Pues como ella nos dice:

El alemanismo se adscribió a la fuente original de toda legitimidad política de este siglo: la Revolución mexicana, pues se inspiró en las pretensiones de los líderes pequeño burgueses del movimiento: la creación de la auténtica burguesía nacional que llevara a nuestro país a su independencia económica [...].<sup>4</sup>

Burguesía cuestionadora de la administración de un “Estado fuerte, regulador de todos los aspectos de la vida social y económica, y detentador de un poder político incontestado”;<sup>5</sup> al considerar su estrategia como intervencionismo estatal, pero sin rechazar subsidios, exenciones y una política arancelaria proteccionista, estrategia emanada de una nueva política económica, todo ello propiciado por “las favorables condiciones suscitadas por la segunda guerra Mundial, para quienes el apoyo gubernamental era un asunto de vida o muerte”.<sup>6</sup>

Medidas adoptadas ante el resurgimiento de la “preponderancia estadounidense”: industrial, económica, política y cultural; una vez concluida la conflagración mundial, y ante la amenaza de la imposición del libre cambio, como consecuencia del Plan Marshall y la

<sup>4</sup> Felicitas López-Portillo Tostado, *Estado e ideología en el gobierno alemánista*, México, CECYDEL-UNAM, 1995, p. 8. (Serie Nuestra América, vol. 50).

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp 8-9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 9.

Doctrina Monroe.<sup>7</sup> Preponderancia concretada no sólo a través de la penetración comercial, industrial, económica, política e ideológica, sino además, por medio de la avanzada cultural, con la reestructuración de la industria cinematográfica, musical, y de la moda estadounidenses, pero sobre todo a través de la imitación de los comportamientos visualizados en la pantalla, al aspirar las clases medias y la burguesía criolla a imitar el *american way of life*, traducido a formas de vida cotidiana y confort: la plancha eléctrica, el refrigerador, el tostador, la licuadora, la aspiradora, y demás enseres domésticos, aligeradores de la vida de las amas de casa de las clases dominantes; además de no poder faltar el automóvil, en particular, el Cadillac<sup>8</sup> y el descapotable, imprescindibles para mostrar el estatus de la burguesía nacional.

Por otra parte, no se hizo esperar la vocación conservadora y reaccionaria de esta nueva burguesía, a través de las organizaciones empresariales y las “clases medias”, estrechamente ligadas “al aparato estatal”:

El clima ideológico de la época encontró entusiasta acogida entre estas cámaras, pero, otra vez, cada quien se manifestó según su mayor o menor conservadurismo. Los comerciantes organizados, por ejemplo, se declararon fervorosamente anticomunistas [acusando de propiciarlo, paradójicamente, al Estado], mientras que los industriales hicieron acto de fe técnica y se inclinaron más hacia la solución de los problemas que enfrentaban; a este respecto, los banqueros mostraron una ecuanimidad digna de mejor causa. Con excepción de la CNIT [hoy Canacintrá], todas las organizaciones empresariales imputaron a los anteriores regímenes revolucionarios –en concreto al del general Lázaro Cárdenas– de violadores de los derechos de propiedad y de la tranquilidad social, situaciones amparadas en doctrinas exóticas, ajenas a nuestra idiosincrasia.<sup>9</sup>

De allí que en las resoluciones a tomar, sugeridas en la Gran Convención Nacional para el Estudio de los Problemas Derivados de la Intervención del Estado en la Economía Pública, convocada por la Concanaco (Confederación de la Cámara Nacional de Comercio), en septiembre de 1945, se señalaran “medidas concretas para acabar

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp 10-11.

<sup>8</sup> En esa época surgió el dicho de “haberse bajado la Revolución del caballo, para subirse al Cadillac”.

<sup>9</sup> Felicitas López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 11.

con los trastornos motivados por la lucha de clases, ‘que hasta ahora inspira la práctica sindical y la actitud política’”:

1. El sindicato no debía seguir siendo utilizando como instrumento de la lucha de clases, “ni fracción de un partido electoral”, pues esto no era propio de las funciones sindicales. Debía respetarse su naturaleza intrínseca, “como organización profesional encargada de procurar el beneficio económico, *social y moral* de los trabajadores y mejor calidad de su trabajo”.<sup>10</sup>

Tal advertencia obligaría al partido en el poder a reestructurar su instituto político el PRM, denominándolo Partido Revolucionario Institucional (PRI), a partir de enero de 1946, obligándose, ya en el periodo alemanista a favorecer “la disciplina partidaria y una mayor centralización en torno al gobierno federal, en lo que Luis Medina calificó como la ‘modernización del autoritarismo’”.<sup>11</sup>

Al régimen alemanista le tocaría en suerte recibir el embate de la posguerra y la guerra fría, que trajera consigo la radicalización del Estado y de la burguesía, ante el paradigma ideológico de “América para los americanos”, en el ámbito nacional, emanado del Plan Marshall y la Doctrina Monroe:

En 1947 “el gobierno mexicano se adscribió al bando del mundo “occidental y cristiano” en el de la Guerra Fría y el discurso oficial hizo eco de este clima internacional; sin embargo, su retórica adquirió un estilo propio que destacaba los valores patrios y la doctrina de la “mexicanidad”, elementos necesarios para sacar adelante al país en su batalla por el progreso y en la lucha para ganar prestancia en los foros internacionales.

La retórica de la Guerra Fría le vino de perlas al régimen alemanista porque le permitió desembarazarse de la incómoda compañía de los elementos de izquierda, instalados en el gobierno y en las centrales obreras.<sup>12</sup>

De tal suerte “se dio puntilla a la izquierda oficial, se controló el movimiento obrero mediante el ‘charrismo’ y se otorgaron conce-

<sup>10</sup> Julio Riquelme Inda, *Cuatro décadas de vida. 1917-1957*, México, Concana-co, 1957, p. 21-31, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 59-60. (Las cursivas son mías.)

<sup>11</sup> Luis Medina, *Historia de la revolución mexicana. Civilismo y modernización del autoritarismo. (1940-1952)*, p. 91, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 66.

<sup>12</sup> F. López -Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 69.

siones al liderazgo sectorial del PRI como premio a la domesticación y encuadramiento corporativo de obreros y campesinos”.<sup>13</sup> Esto, además del control ejercido por “La Productora e Importadora de Papel, S. A. (PIPSA) que abastecía a los medios impresos, fue un mecanismo de presión y control contra los inconformes con los fastos del régimen”.<sup>14</sup> A partir de ese momento y casi durante el resto del siglo XX, periódicos y revistas se vieron obligados a someterse al discurso oficial. Como lo demuestra un comentario aparecido en *Excélsior* años después, sobre el gobierno de Miguel Alemán: “los mexicanos hemos disfrutado de tranquilidad, equidad y comprensión; de apego a las normas democráticas; de respeto a las libertades que garantiza nuestra Constitución”.<sup>15</sup> Periódico que posteriormente sufriera prácticamente un golpe de Estado por el presidente en turno, Echeverría, al salirse del redil oficial.

Todo ello consolidó el predominio del Ejecutivo en el sistema político nacional, mejor conocido como “presidencialismo”, nueva expresión del caudillismo, cuyo mejor exponente fuese Plutarco Elías Calles, además de la legitimación de una política centralista, que viniera a desequilibrar el desarrollo homogéneo del país y aumentar las contradicciones sociales:

En el Distrito Federal se concentraba el 13.2% de la fuerza del trabajo nacional, mientras que se tenía un porcentaje del 31.3% en lo que respecta a la mano de obra empleada en el sector secundario.<sup>16</sup> El otro importante polo industrial del país, la ciudad de Monterrey, albergaba el 5% de los establecimientos industriales del país, el 9% del capital invertido y el 12% de la producción industrial nacional.<sup>17</sup>

Esta política económica conocida como el “milagro mexicano”, pretendió alcanzar la modernización del país a pasos agigantados, trayendo consigo no sólo la ruina del campo, al privilegiar el desarrollo y crecimiento industrial, al igual que el urbano, sino también

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>15</sup> Publicado en el periódico *Excélsior* el 14 de marzo de 1951, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 185.

<sup>16</sup> Jorge Basurto, *Del avilacamachismo al alemanismo. (1940-1952)*, México, Siglo XXI-IIS-UNAM, 1984, p. 115, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 107.

<sup>17</sup> Cámara de la Industria de Transformación de Nuevo León y Cámara Nacional de Comercio de Monterrey, *Monterrey en cifras*, Monterrey, Impresora Monterrey, [s. f.], [s. p.], *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 88-89.

la pérdida de las libertades individuales, mediante el paternalismo, al convertirse el sector patronal en salvaguarda moral, social, física y espiritual del obrero y del empleado: “La futura reglamentación del reparto de utilidades provocó el comentario del profesor José Terán Tovar, quien señaló que esta medida no convenía a los trabajadores, *pues era dinero obtenido fácilmente que se gastaría en el vicio*”.<sup>18</sup>

Tal estado de cosas condujo, en su momento, como lo consigna el politólogo Tannenbaum, a “que el gobierno alemanista estaba fomentando el crecimiento económico del país, pero señalaba que el mayor fracaso de los regímenes revolucionarios había sido ‘*la merma de la integridad personal*’, perdida en aras de un voraz enriquecimiento”.<sup>19</sup> E impulsando al mismo tiempo la avanzada de la intolerancia y represión de la reacción.

Prueba de ello fue la divulgación de la ideología conservadora de la Concamin (Confederación de Cámaras Industriales de los Estados Unidos Mexicanos), la Coparmex (Confederación Patronal de la República Mexicana), la Concanaco (Confederación de Cámaras Nacionales de Comercio), y el Grupo Monterrey –en primer lugar–, convertidos en custodios del alma de su personal, por medio de sus revistas y boletines como *Confederación* (vocero de la Concamin), en cuyas páginas exigían “el respeto a las leyes observado por parte del sector público, y *la existencia de un clima de paz social* y de crecimiento económico en el país que resultaría en un México próspero y fuerte”.<sup>20</sup>

En estas publicaciones se nos evidencian machaconamente las ideas del discurso conservador y reaccionario de los empresarios: “El hombre era la medida de todas las cosas, y todo en este mundo estaba para servirlo; la historia enseñaba que las bases de Occidente eran ‘la filosofía griega, el derecho romano y *la religión cristiana*’, que eran ‘indestructibles’”.<sup>21</sup>

A su vez *Actividad*, revista publicada por el Grupo Monterrey, señalaba: “la cuestión social debía enfrentarse sin violentar la dignidad, la verdad y el bienestar de todos los ciudadanos, *tal y como lo*

<sup>18</sup> A. P. T. *Actividad*, núm 481, 1 de enero de 1952, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 232. (Las cursivas son mías.)

<sup>19</sup> F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 107. (Las cursivas son mías.)

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 189. (Las cursivas son mías.)

<sup>21</sup> *Confederación*, núm. 28, 30 de diciembre de 1949, p. 3, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 189. (Las cursivas son mías.)



*propugnaba la doctrina social de la Iglesia*".<sup>22</sup> Un ejemplo más: "*Faltando los sólidos cimientos morales del edificio social, falta todo. El desequilibrio económico que ahora sufrimos deriva de siglos anteriores, en que se combatió el principio cristiano, base del orden social*".<sup>23</sup>

Por otra parte, ya en la práctica social, los empresarios regiomontanos, los más industriosos del país, impusieron paradójicamente sus prácticas paternalistas de cuño porfirista:

Las sociedades mutualistas eran puestas como ejemplo de lo que se podía hacer por el trabajador; estas instituciones proporcionaban ayuda efectiva en caso de enfermedad o muerte, y sanas diversiones. Los cincuenta años del círculo Mercantil Mutualista de Monterrey fueron celebrados con regocijo; en esta sociedad, que contaba con diez mil miembros, todo mundo se mezclaba "con naturalidad plausible": banqueros, industriales, empleados, obreros, etcétera.<sup>24</sup>

En la práctica esto se tradujo en viviendas y construcciones desarrolladas por los patrones, en donde casi como en un ghetto mantenían a raya a los obreros, convirtiéndose al mismo tiempo en padrinos de los hijos de sus empleados, en celebraciones de bodas y quince años, y encabezando por igual las celebraciones civiles y religiosas (como se constata más arriba), departiendo "democráticamente" en reuniones "sanas", codo con codo con sus subordinados.

Actitudes paternalistas adoptadas casi por igual en la floreciente "perla tapatía", Guadalajara. Por ello, no es casual que se comenzara a satanizar la capital del país, al consolidarse ambas ciudades como centros educativos, a donde comenzaron a ser enviados a estudiar los hijos de las clases dominantes de los demás estados del país, donde no existían instituciones educativas profesionales. Debido a que en la ciudad de México:

[...] la instrucción pública estaba infectada de política, los padres de familia tenían el derecho de decidir qué tipo de educación deseaban para sus hijos. El profesor Terán Tovar escribió que se había descuidado la

<sup>22</sup> F. López-PortilloTostado, *op. cit.*, p. 217. (Las cursivas son mías.)

<sup>23</sup> Edmundo Félix Belmonte, *Actividad*, núm. 392, 1 de enero de 1946, pp. 34-35, *apud* F. López-PortilloTostado, *op. cit.*, p. 235. (Las cursivas son mías.)

<sup>24</sup> *Actividad*, núm. 473, 1 de mayo de 1951, pp. 5-6, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 231.

misión educativa en aras del mitin, y que se había olvidado o dejado de lado la campaña alfabetizadora, única cruzada valiosa en toda la historia revolucionaria’.<sup>25</sup>

Mismos cuestionamientos expresados en la actualidad por las fuerzas conservadoras y las clases hegemónicas, respecto a la educación pública.

Mas el peligro no era sólo la pérdida de la inocencia cristiana ante el cúmulo de vicios ofrecidos por el Moloch amenazante de la capital de la República, sino además por el peligro ideológico de la amenaza roja del comunismo, combatida por la guerra fría y la corriente anticomunista, adoptada y asumida del todo por patrones y empresarios de todo el país. Campaña también fuertemente apoyada por el grupo Monterrey en su revista *Actividad*: “A los comunistas [que celebraran el primero de mayo] se les acusó de ser fuerzas de la ‘anti patria’, que requerían acabar con los por ellos llamados, ‘prejuicios burgueses’, que no eran otros que la dignidad, la honra, el honor y la espiritualidad”.<sup>26</sup>

Como si lo anterior fuera poco, a esto vino a sumarse la guerra de Corea que sirvió de “pretexto para atizar el fuego inquisitorial. [...] ‘La civilización occidental no puede aceptar a una nación que niega todo valor a la civilización cristiana, se haga dueña del Universo’”.<sup>27</sup>

A su vez, la Coparmex en su boletín semanal *Voz Patronal*, reemplazada por una revista mensual con el mismo nombre a partir de enero de 1946:

[...] se adscribía a la doctrina social de la Iglesia plasmada en la encíclica *Rerum novarum*, [promulgada por el Papa León XIII en 15-V-1891], proyección de la “luz del Evangelio” sobre la cuestión social. Su director, [...] Isaac Guzmán Valdivia, era un connotado ideólogo de esta corriente en México. Ejemplifica el estilo de la revista, la sección denominada “Doctrina social”, suscrita por Mariano Alcocer, donde se hacían afirmaciones de este tenor: *el patrón tenía la obligación de cuidar el alma de sus obreros*, pero por ahora ello no era posible ya que los

<sup>25</sup> *Ibid.*, núm. 465, 1 de febrero de 1951, p. 14, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 236-237.

<sup>26</sup> *Ibid.*, núm. 438, 1 de noviembre de 1947, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 235-236.

<sup>27</sup> *Ibid.*, núm. 467, 1 de enero de 1950, p. 5, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 236. (Las cursivas son mías.)

trabajadores estaban bajo el yugo de un “sindicalismo antisindicalista”. [...] Durante el periodo se festejaron los sesenta años de la encíclica *Rerum Novarum*,<sup>28</sup> y en ésta se anotó que la doctrina social católica tenía dos aspectos distintos: 1) la restauración del orden de la sociedad, con base en los principios de la justicia social, y 2) el perfeccionamiento de este orden a través del ejercicio de la caridad como virtud sobrenatural. La Corpamex concordaba con el primer señalamiento; en cuanto al segundo, se hizo la salvedad de que, como había patrones que no eran católicos, no podía suscribirse como principio de la asociación.<sup>29</sup>

Otra perla de este pensamiento retrógrada empresarial, citada por López-Portillo Tostado es la siguiente:

La economía no puede estar desvinculada de la moral. Los actos económicos son expresiones de la conducta humana, y esta conducta no puede escapar de ser juzgada según los fines buenos o malos que persiga. Nada mejor ni más saludable para el bienestar social que se reprima la enorme inmoralidad que se ha extendido en todos los campos de la economía.<sup>30</sup>

Si bien la bandera ideológica desplegada por las organizaciones empresariales e industriales encontró su libre y combativa expresión a partir del sexenio alemanista, ésta había irrumpido en el campo de la opinión pública desde 1936, en pleno gobierno de Lázaro Cárdenas, como manifestación de su rechazo a la política económica y obrero patronal, impulsada por éste durante su sexenio. Como lo asentara la revista *Carta Semanal*, de la Concanaco, que en 1946 celebraba su décimo aniversario y, cuyos articulistas:

[...] como Jesús Guisa y Azevedo –a quien se le identifica con el conjunto de intelectuales ligados al Grupo Monterrey– que pone la chispa de humor en la revista. Con una prosa irónica y bien escrita, este colaborador no dejaba títere con cabeza: lo mismo clamaba contra la refor-

<sup>28</sup> Esta Encíclica del papa Pío XI pontifica: “La libre concurrencia, aun cuando, encerrada dentro de ciertos límites, es justa y sin duda útil, no puede ser en modo alguno la norma reguladora de la vida económica”, sino la justicia social y la caridad. *Apud* Manuel Foyaga S. J., *Las encíclicas sociales. “Rerum Novarum”, “Quadragesimo Anno” y “Divinis Redemptoris”*. *Análisis y antología*, 2a. ed., México, Buena Prensa, 1961, p. 32.

<sup>29</sup> *Ibid*, núm. 14, 19 de mayo de 1951, p. 2, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 240-241. (Las cursivas son mías.)

<sup>30</sup> Voz patronal, núm. 6, 13 de noviembre de 1952, p. 1, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 243. (Las cursivas son mías.)

ma agraria y contra el caos ferrocarrilero y la desorganización de Pemex, que alertaba sobre el peligro comunista y ridiculizaba a los tecnócratas del gobierno que no atinaban a resolver ninguno de los problemas seculares del pueblo mexicano. Asimismo, se reproducían noticias económicas del *Wall Street Journal* y del *Business Week*, y se destacaba la importancia de la distribución de la actividad económica.<sup>31</sup>

Sus reclamos eran del todo comprensibles, como el correspondiente a Pemex, después de la expropiación petrolera efectuada por Lázaro Cárdenas en 1937, y desde entonces por igual la restricción a los bienes de capital en esa esfera económica.

Por otra parte, en esta revista ya se esbozaba la mística de la reacción y conservadurismo imperantes a lo largo del periodo alemanista, y durante el siguiente sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines, como lo asienta López-Portillo Tostado:

La revista tenía un tinte gazmoño. Por ejemplo, lanzó una campaña contra la pornografía y el excesivo “sexualismo” de los carteles de espectáculos público, se pronunció en contra de la educación sexual en las escuelas, del divorcio y del establecimiento de ciudades tipo “Reno”: “*Más grave que nuestro males políticos y económicos y sociales es, sin duda, el problema moral de nuestra nación*”.<sup>32</sup>

Éste es el telón de fondo de donde surgieron las obras dramáticas, protagonizadas por personajes femeninos, a lo largo de la década de los cincuenta, en particular, en el primer lustro de ésta. Constructo de género cambiante, conforme fuera conformándose el panorama social nacional.

## El eterno femenino provinciano

Dentro del grupo de obras mencionadas anteriormente como muestra del constructo sociocultural del personaje femenino en los años cincuenta, varias de éstas tienen como escenario el ámbito de la provincia nacional, como son: *Rosalba y los Llaveros* y *La danza que sueña la tortuga*, de Emilio Carballido; *Clotilde en su casa* (Un

<sup>31</sup> F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 264-265.

<sup>32</sup> *Carta semanal*, núm. 671, 22 de mayo de 1950, p. 1, *apud* F. López Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 266. (Las cursivas son mías.)

*adulterio exquisito*), de Jorge Ibargüengoitia y *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández.

Paradójicamente, las experiencias vanguardistas escénico dramáticas del segundo y primer lustro de los años veinte-treinta en México, dieron paso a otras formas de expresión al inicio de esta década, como lo manifestara Celestino Gorostiza en su presentación a *Teatro Mexicano del Siglo XX*:

[...]se establece en el teatro mexicano actual una curiosa paradoja. Renuncia modestamente a sus pasadas ambiciones de universalidad y se hace nacionalista, localista, provinciano si se quiere, tan sólo para aspirar orgullosamente a merecer la universalidad por el hecho de ser mexicano, de tener su propia fisonomía, un carácter y un estilo propio.<sup>33</sup>

La constatación de lo que estaba ocurriendo con el teatro nacional fue producto de lo anteriormente expuesto, tanto por la influencia social, económica, política e ideológica exógena, provocada por los acontecimientos mundiales, como endógena, ante el proceso de cambios experimentados por la sociedad nacional.

Por ello, no resultó nada extraña la presencia del pensamiento del existencialismo, junto a las doctrinas de la Guerra Fría, el anti-comunismo y el rechazo a formas de vida ajenas a las locales. Es precisamente a partir de esta década cuando se hiciera presente el estudio sobre lo mexicano, formalmente presente en el grupo Hiperión (1948-1952),<sup>34</sup> sobre el ser nacional, su pensamiento, su lugar en el mundo y su relación con Latinoamérica. Por otra parte, también se volvió la mirada hacia el pasado prehispánico a través de la divulgación y estudio de las antiguas crónicas y códices, convirtiéndose el padre Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla en los principales divulgadores del pensamiento, la filosofía y la literatura náhuatl. A esto habría que agregar la aparición de una visión panorámica de todo lo anterior —respecto al mexicano— en la obra de Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*.

Frente a lo antes mencionado, y a los cambios sociales en el medio urbano la dramaturgia se refugió en la idílica provincia, para en-

<sup>33</sup> Celestino Gorostiza, "Presentación", en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, México, FCE, 1981, pp. XI-XII. (Letras mexicanas núm. 27.)

<sup>34</sup> A través de los trabajos de Emilio Uranga (1921-1998), Jorge Portilla (1918-1963), Luis Villoro (1922), Ricardo Guerra (1927-2007), Joaquín Sánchez MacGregor (1925-2008) y Leopoldo Zea (1912-1904).

contrar la paz, el sosiego y la inocencia perdidos. Muestra de ello son las obras mencionadas de Emilio Carballido (1925-2008), sobre las cuales, el dramaturgo e investigador Carlos Solórzano, comentaría respecto a este autor, en su libro: *Teatro latinoamericano en el siglo XX* (1964):

[...] ha ensayado varias tendencias dramáticas, pero sus obras mejor logradas son las que visualizan problemas menudos de algunos insignificantes personajes de la clase media provinciana. Un aire chejoviano circula en todas ellas, en un ambiente de marcada tristeza que no se desgarran nunca, sino que mantiene a los personajes en un medio tono de angustia psicológica tristemente soportada. Su primera obra, *Rosalba y los Llaveros* (1950), ilustraba una estampa provinciana con tipos idealizados e ingenuos. Después estrenó *La danza que sueña la tortuga* [...]. El título [...] fue tomado de un verso de García Lorca y en ella trató el problema de la soltería prolongada, con un tono amable y complaciente. El verdadero agrio problema, queda en segundo término, para enfatizar un hábil juego de equívocos que enredan a los personajes en un conflicto cómico y a la vez lastimero.<sup>35</sup>

Ya en particular, Jacqueline E. Bixler, una de las principales investigadoras de la obra de este autor, nos dice en su libro *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, en el primer capítulo de esta obra, dedicado a la comedia:

Aunque Carballido ha experimentado con una amplia variedad de estilo y géneros dramáticos, comenzó a destacarse dentro del teatro mexicano con comedias realistas, de ambiente provinciano, como *Rosalba y los Llaveros* y *La danza que sueña la tortuga*. Estas obras constituyen una original mezcla de comedia tradicional, realismo y costumbrismo, y a la vez sendas pinturas, llenas de humor y compasión, de la vida de sus compatriotas provincianos.<sup>36</sup>

En tanto para Frank Dauster, el reconocido investigador estadounidense de la literatura latinoamericana –citado por Bixler–, considera estas comedias como el parte aguas de la dramaturgia mexicana:

<sup>35</sup> Carlos Solórzano, *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, México, Pormaca, 1964, p. 176-177.

<sup>36</sup> Jacqueline E. Bixler, *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, Xalapa, Biblioteca Universidad Veracruzana, 2001, p. 32.

Se puede decir que marca época; después del sentimental dramón realista y la comedia profesional cuando no mediocre no muy arraigado en lo mexicano, la obra de Carballido fue una ráfaga de aire fresco, y mostró las posibilidades cómicas de la veta provinciana hasta entonces exclusivamente realista y costumbrista.<sup>37</sup>

Y a continuación afirma: “La bocanada de aire fresco que Carballido introdujo en el moribundo teatro mexicano es la misma que acompañó a Rosalba al internarse con frescura en una casa sofocante y opresiva, la casa de sus parientes de provincia”.

En *Rosalba y los Llaveros*, Carballido nos enfrenta al conflicto cultural entre la capital y la provincia, entre lo nuevo y lo viejo, cuando la prima Rosalba llega inesperadamente a Otatitlán, Veracruz, con sus blusas escotadas, fumando y expresándose en términos claramente freudianos. Con su madre, que es coqueta, ingenua y olvidadiza, pone de cabeza el hogar del tío Lorenzo y la tía Lola, normalmente tranquilo, inmutable y pleno de represión sexual.<sup>38</sup>

A Carballido siempre se le ha reconocido su talento extraordinario para discurrir “anécdotas”,<sup>39</sup> por una parte; por otra, el número de estudios y tesis escritos sobre los personajes femeninos de éste es enorme. En esta comedia la gama de figuras femeninas predomina sobre los personajes masculinos. Desde las ya mencionadas, pasando por Azalea —producto del desliz del primo Lázaro con Luz la sirvienta—, Rita la prima, Chole —hermana de Felipe, pretendiente de Rita—, socialmente inferior por su evidente mestizaje; y, como si fuera poco, la figura de Nativitas, la tía loca de la familia.

Como ya lo mencionamos, una de las particularidades distintivas de la escritura dramática de Carballido es la invención de anécdotas, esta vez desarrollada en dos líneas dramáticas, la principal a cargo de Rosalba, y la del noviazgo de Rita:

Las relaciones entre Rosalba y Lázaro y entre Felipe y Rita son el puente entre la ciudad y la provincia, pero nada garantiza que sean perdura-

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>39</sup> Cf. Armando Partida Tayzan, *Modelo de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos*, México, UNAM-FFyL/Itaca, 2004. Maria Segueieva Kurguinian, *Hacia una teoría dramática*, trad. Armando Partida Tayzan, México: Paso de Gato, 2010.

bles. Además, el autor no se muestra a favor ni de la capital ni de la provincia pues, al igual que los Llaveros, Rosalba y su madre exhiben notorios defectos.<sup>40</sup>

Es a través del discurso como este autor urde su relato; portador del desarrollo de la acción dramática por medio de equívocos verbales y/o situaciones; dando además a saber sobre sus personajes. No olvidemos que hablamos del modelo de la comedia, como atinadamente lo menciona Bixler:

El contraste entre la ciudad y la provincia se aprecia no sólo en la manera de vestir de los personajes, sino también en su forma de hablar. El lenguaje de Lorenzo y Lola es rígido y formal, mientras que el de Rosalba es escandalosamente franco, al grado de que su madre adquiere el hábito de taponarle la boca. La disparidad entre las formas de discurso se transforma en fuente de humor cada vez que el tío y la tía tratan de sofocar las ideas liberales que Aurora y Rosalba introdujeron clandestinamente en su hogar.<sup>41</sup>

Por ello, si bien el autor sitúa la historia en un pueblo de la provincia veracruzana y, en particular, en el espacio de una familia determinada por todos los atributos provincianos, puesta en crisis con la llegada del personaje ridículo de la “heroína cómica”, provocadora de la ruptura del orden establecido, desordenándolo temporalmente con la irrupción de la supuesta mujer mundana, proveniente de la capital en compañía de una madre por igual liberada externamente por su forma de vestir y comportarse, resultando del todo escandalosas frente a los usos y costumbres provincianos regidos por el orden y la moral de la familia de los Llaveros; desorden, al final de cuentas reordenado, de acuerdo con el decoro familiar y social del orden patriarcal de la época.

Como resultado de ello, los trabajos de Rosalba resultan perdidos al caer ella misma en una situación amorosa, indudablemente sin futuro, de donde lo importante de la comedia viene a ser:

Los temas que Rosalba se atreve a ventilar en pleno centro del escenario –libertad sexual y represión, prejuicios sociales y raciales– todavía temas tabú en 1950. [...] Más que representaciones de carne y hueso,

<sup>40</sup> J. E. Bixler, *op. cit.*, p. 40.

<sup>41</sup> *Idem.*



los personajes de *Rosalba y los Llaveros* son representaciones de ciertos valores específicos y de ciertos grupos sociales. Los nombres de Rosalba y Aurora, por ejemplo, trasladan su función iluminadora a la oscuridad cerrada de un hogar lleno de relaciones ocultas.<sup>42</sup>

Si bien, como lo señala Bixler “Ambas mujeres representan la capacidad expresiva y el movimiento en medio del anquilosamiento y el silencio que imperan en la familia [de los Llaveros]”, es decir, dentro de una familia prototípica provinciana; por otra parte, la segunda línea dramática detectada por esta investigadora saca a relucir otro de los conflictos sociales importantísimos del momento, el de la discriminación racial y social que, como lo hemos señalado anteriormente, fue uno de los temas planteados por los investigadores del grupo Hiperión,<sup>43</sup> arriba mencionados, respecto al ser mexicano. Cuestión que surgiera de manera evidente en el reacomodo social de las nuevas clases medias y la burguesía, al adoptar éstas los prejuicios de las venidas a menos, al apropiarse del lugar social ocupado antes por éstas, y para quienes el indígena y el mestizo no eran inspiradores de respeto alguno:

Es claro que Rita ama a Felipe, pero, tal y como ha sido educada, ve en los indígenas de su propio grupo social seres feos, vulgares, perezosos. Situada en la cima de la escala social [provinciana], comparte con sus padres el prejuicio de que la clase social es más importante que la clase moral, mientras que Luz y Chole, con sus facciones toscas y su lenguaje ordinario, ocupan el lugar más bajo.<sup>44</sup>

Si bien la comedia *Rosalba y los Llaveros* se encuentra permeada por un tono irónico y cierta inquietud social, por parte del dramaturgo, en *La danza que sueña la tortuga*, nos encontramos frente al retrato total de la familia patriarcal, visto con cierta añoranza. Añoranza que, sin embargo, no deja de tener un regusto agri dulce, al evocar un orden frustador de las aspiraciones y ensoñaciones femeninas, al no haberse podido realizar el ideal amoroso de las hermanas solteras Aminta y Rocío, para quienes el tren de la vida ya les

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>43</sup> Cf. *El Hiperion*, Antología, introd. y selec. de Guillermo Hurtado, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2006. (Biblioteca del Estudiante Universitario 141).

<sup>44</sup> J. E. Bixler, *op. cit.*, p. 44.

pasó de lado, gracias al orden establecido, habiéndoles quedado sólo “la pasividad femenina y el instinto maternal frustrado”; a lo único que pueden aspirar en este orden machista, como lo señala Bixler:

*La danza* encanta a causa de su simplicidad. Con humor ligero y satírico ridiculiza los valores y las costumbres de la provincia mexicana de mediados de siglo. En realidad, formula cómicamente muchas de las preocupaciones expresadas por Octavio Paz cuatro años antes en su serie de ensayos titulada *El laberinto de la soledad*: la máscara del machismo que los hombres se ponen por temor a revelar su propia vulnerabilidad; el papel sumiso que desempeña la mujer pasiva y sufrida y la famosa doble moral, conforme a la cual a los hombres se les permite e incluso se espera que tengan toda clase de aventuras amorosas, mientras que las mujeres deben permanecer puras y fieles.<sup>45</sup>

Esta radiografía, proporcionada por Carballido, sobre los usos y costumbres, dominantes en el entorno provinciano, además del lugar ocupado por la figura femenina en este mundo, pone de manifiesto el orden social establecido a punto de deshacerse con el advenimiento del nuevo régimen social y económico, al romperse el *status quo*, emanado de los regímenes posrevolucionarios, cuyos remanentes frustran el llegar a ser de estas dos mujeres, representantes del entorno en cuestión, a quienes se les ha negado precisamente su realización como tales:

Aminta es una versión más vieja de Rocío, y por tanto menos propensa a explosiones melodramáticas e ilusiones románticas. A la edad de 46 años ya no tiene esperanzas de casarse. Está amargada por el haberse dado cuenta [...] de que su vida no significa nada. Al final de *La danza que sueña la tortuga* le recrimina a Víctor [el hermano protector-paternalista] el mantenerlas “solas, estancadas, colgando del mismo gancho como abrigos viejos” y reclama su libertad. Si bien estos personajes representan evidentemente ciertos valores sociales, dueños de una amplia gama de emociones y de un pasado y un futuro.<sup>46</sup>

De allí que sea primordial la presencia de la mujer en la obra de Emilio Carballido desde sus inicios, al brindarnos la imagen de ésta

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 48.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 50.

dentro del marco de los usos y costumbres de la cultura patrimonial dominante en las familias conservadoras de provincia, donde el rol femenino aún correspondía al de la tradición de una sociedad patriarcal; aunque la irrupción de la presencia de Rosalba y Aurora en el seno familiar de los Llaveros fueran premonitorias del lento cambio social y de la transformación de ese rol, propiciado por el nuevo régimen, para echar las bases de un nuevo constructo sociocultural de la imagen femenina.

Si bien el periodo alemanista había concluido, la estrategia de la política desarrollista –entonces iniciada–, prosiguió por inercia su camino, al seguirla manteniendo el partido en el poder: el PRI. En tanto, habían transcurrido cinco años del estreno de *Rosalba y los Llaveros*, en el momento en que Jorge Ibargüengoitia estrenara *Clotilde en su casa* (1955), quien nos “hablara de su aldea”, al igual que Carballido, sólo que esta vez el escenario diegético sería diferente: el de la ciudad de Guanajuato, característica por su tradición católica y conservadora, al igual que en toda la región del Bajío, considerada hasta el día de hoy como el bastión de la reacción extremadamente fanática, además de cuna de las *buenas conciencias*.

De allí que la trasgresión a éstas, constituyan el núcleo central de la comedia de Ibargüengoitia, cuya lectura escénica no ha sido feliz, al igual que sus obras con ese modelo dramático, por su hibridismo genérico y tonal. En ésta nos encontramos, por una parte, con el planteamiento satírico a los usos y costumbres mencionados y, por otra, con la presencia formal de la comedia picaresca de boulevard, con el tradicional triángulo del vodevil, emparentados con la *pièce bien fait* utilizados por el autor para reírse de manera lacerante de sus coterráneos guanajuatenses, a la inversa del tono condescendiente del veracruzano Carballido.

Si bien en las obras anteriores los vicios o fallas de carácter, características de la comedia tradicional, se encuentran muy diluidos al final de cuentas por la percepción benévola de éstos, por parte de Emilio Carballido, Ibargüengoitia, al contrario, los acentúa, para denunciar por medio de la exposición de las faltas a la “moral” de su protagonista Clotilde, la doble moral provinciana mostrada por las tías Berta y Nicolaza –responsables de cuidar el buen nombre de la familia–, fingiendo no darse cuenta de la conducta adúltera de la sobrina, al refocilarse ésta poniéndole los cuernos a su marido en su propia casa. Sin embargo, sus afanes para que el marido no se entere, o se convenza de ello, resulta de lo más escandaloso, por el contubernio implícito que esto conlleva, por parte de estas “ingenuas tías”.

El tono es precisamente lo que lleva a *Clotilde en su casa* o *El adulterio exquisito*, más allá de la comedia costumbrista y de la tragicomedia, al recaer la carga trágica sobre el marido engañado, como queda de manifiesto en su discurso monológico con el que concluye la comedia, reconociendo –además de los reproches por ponerle su mujer y mejor amigo los cuernos–, su propia mediocridad e insignificancia:

NICOLASA: Roberto, por favor, no hable con tanta claridad.

ROBERTO: ¡Silencio! ¿No se da cuenta de que está echando a perder mi discurso?

BERTA: Pero ¡qué falta de respeto!

ROBERTO: Si mi discurso no le gusta, se me va, y si no... chirrín. Posiblemente les haya resultado un fiasco, pero yo tengo la obligación de imaginármelo precioso. Y esta imaginación va a molestarme hasta que me pudra. Es mi única propiedad. Aparte de mi máquina de escribir y de mis libros; mi infierno particular. (*Bebe. Hipo.*) Cada vez que me venga en gana, sufriré pensando en lo que gozaron ustedes dos. (*Pausa.*) Y a lo mejor ni gozaron. A lo mejor fue un fiasco; pero a mí no me importa. Yo tengo mi infierno particular. (*Pausa.*) Mi in-fi-er-no par-ti-cu-lar. ¡Qué poético! ¡Qué bruto! A ti, Toñito, en tu puerca vida se te ocurre algo así. (*Pausa, a las viejitas.*) Qué friega nos acomodaron, ¿verdad muchachas? (*Bebe.*) Ustedes, las pobres de ustedes, con su educación porfiriana. Refinada. Miren. La refinada... (*Pausa.*) ¿Ven estas ojeras? ¿De qué creen que me han salido? ¡De llorar! ¡Me paso las noches llorando; y el colchón amanece empapado con mis lágrimas...! No es cierto. ¿Qué necesidad hay de contar mentiras? (*Hipo.*) No es cierto que llore todas las noches. El colchón amanece empapado porque el niño se orina. No son mis lágrimas. Sería estúpido que llorara. Es lo peor. Ni siquiera estoy triste. Tengo asco. Nada más. (*Se tapa los ojos. Pausa.*) Sería muy bonito que yo tuviera fuerza para abandonarte. Irme muy lejos. Solo. Sin ti, ni las viejitas y el niño. Solo. Poder morirme de hambre sin que nadie me moleste. [...].<sup>47</sup>

En este desenlace es precisamente donde encontramos un constructo sociocultural femenino provinciano ya diferente, pues, al igual que en el vodevil, la culpa se encuentra ausente, brilla por su ausencia, y eso es precisamente lo delicioso, lo placentero, de trasgredir

<sup>47</sup> Jorge Ibargüengoitia, “Clotilde en su casa”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, 1a. reimpresión, México, FCE, 1981, pp. 739-740. (Letras mexicanas, 27.)

la moral provinciana, incitadora del adulterio cometido por Clotilde una y otra vez. Estimulándola precisamente al reto de cometer esa falta ante los demás, para la consumación de éste, brindándole la posibilidad de escaparse momentáneamente de una situación, de un medio, de una cultura y moral social que sólo le ha permitido cumplir con el rol tradicional femenino, el de ser mujer casada, madre y ama de casa; es decir, mujer de su hogar, a donde se le ha reducido.

Pero Clotilde no sólo burla estos preceptos instituidos por la sociedad guanajuatense, sino también vulnera las prerrogativas de los que están imbuidos no sólo al marido, Roberto, sino también al amante, Antonio, en una sociedad machista, propiciando como consecuencia que le pongan los cuernos al primero, y utilizando al segundo para ello, en su propio “hogar”. Como consecuencia de las normas establecidas por una sociedad regida no sólo por los preceptos tradicionales, sino también por los dictados por la nueva política económica que hiciera del Estado y de los patrones, los salvaguardas de la moral, del cuerpo y del alma, en contubernio con la Iglesia, como anteriormente lo hemos visto. De allí que en la protagonista de *Clotilde en su casa* nos encontremos con un nuevo constructo sociocultural femenino, al no valerse de subterfugios para quebrantar lo establecido por una sociedad hipócrita.

Adulterio lúdico, gozoso, desinhibido, al haberlo convertido Clotilde en un juego simple y candoroso, al no existir premeditación ni propósito alguno, sino como manifestación de un rechazo inconsciente, no asumido, a una situación instituida por la tradición sociocultural provinciana.

Luisa Josefina Hernández, a su vez, sitúa también su pieza en el mismo escenario provinciano, aunque rompiendo al mismo tiempo con el modelo del drama tradicional de costumbres, al ser la exposición de conflictos individuales de los personajes, ante una situación ordinaria; obligando a la protagonista a una toma de conciencia sobre su comportamiento y sus actos, provocando un conflicto dramático de carácter existencial, al no poder tomar una decisión concluyente, justificante de su proceder. De esta manera, se pone de manifiesto el carácter de Celia, y el del resto de los personajes, de acuerdo con sus particularidades individuales, al predominar la expresión de sus preocupaciones e intereses, sin colorido vernáculo posible en éstos, como en el caso de las dos obras de Carballido, mencionadas anteriormente.

Carlos Solórzano apuntaba en 1964 sobre la producción dramática de esta autora:

[...] ha guiado su creación al análisis de personajes provincianos, de conflictos cerrados en medio del ambiente familiar, de sacrificios menudos, de pequeños golpes y agresividades contenidas. [...] *Los frutos caídos*, su obra más completa, describe el retorno de una joven provinciana a su hogar natal después de haber huido a la capital. De vuelta, encuentra intactas sus resonancias anteriores, acordes con aquel pequeño mundo provinciano del que se creía ya liberada. Las situaciones reprimidas, los personajes suspendidos en el tiempo han sido vistos con minuciosidad.<sup>48</sup>

Por su parte, John Kenet Knowles, en su estudio monográfico: *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, al referirse a la pertenencia genérica de *Los frutos caídos*, demuestra corresponder ésta al modelo dramático de la pieza. Por tanto, nos encontramos, en una primera instancia, con la naturaleza innovadora de ésta, en el marco aún prevaleciente del modelo del drama de costumbres y costumbrista, determinando por su originalidad temática: el conflicto existencial de ser mujer. Sin importar su pertenencia cuasi ciudadana y liberada de los prejuicios morales paternalistas, por su desarrollo social y económico dentro de la esfera de los servicios propiciada por la Nueva política económica de esa década:

Quizá, el aspecto más difícil de explicar en la pieza es la “noción de concepción”, que para Luisa Josefina Hernández significa el mecanismo empleado por el autor para “ajustar” alguna acción que empieza a perturbar la tranquilidad doméstica del mundo burgués, tema principal de la pieza. En una forma tajante, Luisa Josefina Hernández afirma que por definición la burguesía es un estallido estático. Nada sucede, dramáticamente hablando, en la vida de un miembro de la clase media. Su vida normal varía de otra sólo en detalles, la diferencia entre dos individuos cualesquiera es secreta y oculta. Por tanto, se necesita alguna fuerza exterior o amenaza para obtener la necesaria confrontación dramática que fuerce a los personajes a externar lo privado y oculto, a abrirse al examen y de este modo, a cambiar.

El mismo Knowles resume ese conflicto existencial de ser mujer mediante la exposición de la fábula de la pieza:

<sup>48</sup> Carlos Solórzano, *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, México, Pormaca, 1964, p. 178.

En *Los frutos caídos*, Luisa Josefina Hernández aborda la naturaleza de una atmósfera altamente cargada de intranquilidad doméstica. La trama gira en torno a Celia (o a su carácter). Mujer de veintisiete años, se ha casado dos veces y tiene un hijo de cada unión, su segundo esposo, profesor universitario, no es capaz de mantener a la familia, y por tanto necesita el sueldo de Celia. Con este fin trabaja recientemente en la oficina de una compañía de seguros de la gran ciudad donde vive con su esposo e hijos. Celia detesta, absolutamente, su trabajo ya que le impide estar con sus hijos. Su vida es tan insípida que empieza a buscar medios para aliviar su carga: por un lado, ha caído en el hábito de pasar algún tiempo con un compañero de trabajo; por otro, podría vender una propiedad que ha heredado en un remoto estado y de este modo tener los medios suficientes para dejar de trabajar en la oficina.<sup>49</sup>

Éste es en esencia el núcleo central de la pieza, elemento suficiente para nuestros propósitos, y no tanto el desarrollo del conflicto, al no ser esta nuestra tarea.

Celia, la protagonista de Hernández en *Los frutos caídos*, vino a ser el ejemplo del modelo femenino en gestión, dentro del proceso del cambio social de los años cincuenta, uniendo al mismo tiempo los dos ámbitos: el urbano y el provinciano, como Carballido lo hiciera inicialmente a través de Rosalba, en su pretendido intento de actualizar los comportamientos anquilosados de sus parientes provincianos. En tanto Celia, una joven mujer con veintisiete años, resulta un personaje del todo atípico social y dramáticamente, con un divorcio, dos hijos de dos matrimonios y un posible segundo divorcio ante la insatisfacción de su relación marital actual, y asediada por un pretendiente más joven, compañero de trabajo.

Atípica por no haber mantenido una relación forzosa en un primer matrimonio infortunado, atípica al verse obligada a renunciar al rol asignado a la mujer, ama de casa y madre devota –como debería ser Clotilde–, al trabajar para mantener el estatus requerido para una familia de la clase media, ante la incapacidad del actual marido para sostenerlo; por reclamar lo suyo a sus familiares; por querer realizarse afectivamente en un tercer intento de relaciones amorosas, teniendo para ello pleno derecho, mas sin poder intentarlo de nuevo para cambiar su situación. Sin embargo, “Celia rechazará su conoci-

<sup>49</sup> John Kenneth Knowles, Luisa Josefina Hernández, *Teoría y práctica del drama*, trad. Antonio Argudín. México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1980, pp. 23-24.

miento, y luchará por su ‘derecho’, pero llegará ese momento de revelación, de percepción, cuando ya no podrá hacer otra cosa que aceptarlo, pues es su muy humano privilegio escoger entre la dignidad o la amargura. ¿Cuál de estas dos escoge? Esa es su historia”.<sup>50</sup>

Obligada por las circunstancias impuestas social y moralmente por el medio paternalista al que pertenece, no tiene las fuerzas ni el arrojo suficientes para saltar estos obstáculos. Mas no puede reclamárselo por esto, pues en este momento histórico era imposible hacerlo, al estar marcada, condenada, a interpretar el rol social que le había sido asignado desde afuera; sin haberlo ella escogido, siendo acusada de cometer todos los pecados antes mencionados; al tratar de evadirse de éste.

Es él [marido actual] quien tiene que soportar algo, no tú. Las mujeres que le dan dinero a su marido no se lo dan por nada. Se lo dan para que ellos no tengan derecho a reclamar y ellas puedan engañarlos más cómodamente. Sostienes a tu marido para poder serle infiel.<sup>51</sup>

Así, no obstante su fortaleza, resulta incapaz de romper del todo con la situación establecida por la institución social, religiosa y familiar, adjudicadoras del rol de transgresora de las normas dominantes en esta década. Represoras de cierto arrojo inocente, propio de la juventud: “¿Tú que estabas llena de vida, de ambiciones, de alegrías?”<sup>52</sup> como le reclama la tía Paloma al ver a Celia renunciar finalmente a todo, al darse cuenta “que su vida seguirá básicamente igual”.<sup>53</sup> Pues, como se lo dice el vividor de su tío Fernando: “Lo más importante para una mujer es el futuro de sus hijos, que, para poder vivir libremente, deben considerar liquidados los problemas de sus padres; de otro modo, no tienen fuerzas para solucionar los propios”.<sup>54</sup>

Juicio del todo correspondiente a un orden social en vías de resquebrajarse, razón por la cual los empresarios nacionales hacían hincapié en mantenerlo inquebrantable moral, religiosa y socialmente. Paradójicamente, el desarrollismo de la nueva política económica había propiciado el surgimiento del mercado de bienes y servicios, en los que la mujer tuvo la oportunidad de participar, como en el caso de Celia, brindándole la posibilidad de liberarse del

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 34.



yugo tradicional de la mujer, situación que provocara la reacción social y familiar, ante la amenaza de arruinar el orden establecido; cuestión preocupante tanto para el Estado, como para los patrones y, por igual, para los salvaguardas de la familia, como el cínico tío:

Cuando Fernando habla de caer en el caos, tiene un marco de referencia al cual responde automáticamente. El orden al que se refiere es la situación en que se encuentra la mujer mexicana, condición que brota de una actitud tradicional de los mexicanos hacia las mexicanas. Aunque esta tradición degradante fuera en algún tiempo viable, ahora, con el advenimiento de una educación refinada para la mujer dentro de una clase social más próspera, tal actitud se ve amenazada.

Éste es precisamente el conflicto planteado por Hernández, las consecuencias de la ruptura social al orden y roles sociales establecidos:

Sencillamente, hombres y mujeres no se definen como antiguamente, y ambos deben encontrar un nuevo sentido de respeto hacia ellos mismos y hacia el otro. Es precisamente esta clase de desintegración social a la que se dirige la obra. Mientras la vieja forma de vida no sea propicia para cierto sector de la sociedad mexicana, y una nueva no se desarrolle, debe esperarse que ni las Celias ni los Fernandos se toleren unos a los otros. Esto quiere decir que para ellos la vida está vacía de sentido, dirección y sustancia.<sup>55</sup>

Aunque la protagonista, Celia, no llega a ser capaz de romperlos del todo, ante el peso de la carga histórica que ello conllevaba, como acertadamente lo señala Knowles:

Como resultado de estas consideraciones, es posible visualizar a Fernando y Celia como personajes que tienden a representar fuerzas en el ambiente social, y brevemente, quisiera considerarlos de esta manera. Fernando representa el nivel común de la clase media. Es a través de él que nos damos cuenta de las condiciones bajo las cuales Celia ha tenido que actuar. Constantemente le recuerda el divorcio, su carga económica, su responsabilidad con sus hijos y la conducta general que debe llevar.<sup>56</sup>

Si bien por una parte, *Los frutos caídos* resulta la constatación del nuevo rol desempeñado por la mujer ilustrada perteneciente a una

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 38.

nueva clase media, en este periodo de cambio en la sociedad mexicana de esta década, y de su intento por romper con el rol social tradicionalmente asignado a ésta; por otra, Knowles celebra el modelo dramático al que recurriera la autora, resultando inherentes uno al otro, tanto el asunto dramático como la forma de exponerlo.

En *Los frutos caídos*, la autora se ha centrado en un problema complejo al cual da solución compleja. En términos de contenido, la autora ha examinado con profundidad la naturaleza de una sociedad estéril, aislando algunos momentos decisivos y algunas soluciones de uno de sus miembros. En términos de forma, Luisa Josefina Hernández ha escogido la pieza porque es el proceso dramático que le permite expresar más adecuadamente sus pensamientos y emociones sobre este tipo de problema social. Dramáticamente utiliza la pieza para llevar al público el peso completo del poema en términos que entienda y sienta como lo más próximo a su propia realidad.<sup>57</sup>

De allí que *Los frutos caídos* no sólo resulte original por el conflicto planteado sobre la condición de la mujer a mediados de los años cincuenta, en su entorno social, ante la imposibilidad de poder expresar y manifestar abiertamente su libre albedrío; no obstante los logros sociales del momento, sino además por la aparición de un modelo de acción dramática hasta entonces poco divulgado en la dramaturgia nacional de la época.<sup>58</sup>

El tema de la mujer como constructo sociocultural en la dramaturgia nacional de la década de los cincuenta, teniendo como escenario el entorno de la provincia, no podría estar completo sin la presencia de Elena Garro; sin embargo, el referente de la cultura y el imaginario patrimoniales y su mitologización por parte de esta autora, respecto a su interrelación con el eterno femenino en este periodo, nos obliga a excluirla de este panorama.

## El eterno femenino urbano

A su vez, este tema, el constructo sociocultural femenino, como sujeto de acción dramática, da un giro en el drama urbano de la década,

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>58</sup> Hay que recordar, que con esta pieza recibió su posgrado de maestría, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

al seguir recurriendo prácticamente –en dos de las obras más representativas de su época–, al modelo tradicional del drama y comedia de costumbres, como podemos constatarlo en *La culta dama*, de Salvador Novo y *El color de nuestra piel*, de Celestino Gorostiza.

Carlos Solórzano anota sobre la obra de Salvador Novo que nos ocupa, apenas en un renglón: “estrenó su débil obra *La culta dama*, comedia de crítica a las costumbres de la burguesía”.<sup>59</sup> A su vez, Celestino Gorostiza trabajosamente señala en su presentación al tomo III de la antología de *Teatro mexicano del siglo XX*: “y al fin se dio a conocer como dramaturgo en 1951 con una sátira de la alta sociedad de México –*La culta dama*–, que obtuvo un gran éxito de público”.<sup>60</sup>

Como podemos percatarnos, mientras Solórzano la considera “comedia de crítica a las costumbres de la burguesía”, para Gorostiza resultó “una sátira de la alta sociedad de México”. La razón de ello es encontramos aquí con un texto anfíbio, híbrido, cuyo referente directo es indudablemente la comedia de costumbres y la así denominada “alta comedia”, y no era de esperarse más. Su conocido conservadurismo, su filia a la alta burguesía, como lo demuestran sus crónicas recopiladas en *La vida en México en...* durante los periodos de varios presidentes mexicanos, dan fe de ello. En tanto como constatación de sus fobias a los cambios sociales y políticos pueden servir las menciones de su rechazo al régimen de Lázaro Cárdenas, hasta el grado de querer emigrar del país; o el terror provocado posteriormente por el levantamiento en Sierra Maestra, haciéndolo desistir de un viaje planeado a la isla.

Sin embargo, al leer esas crónicas no es nada difícil constatar su admiración, su fascinación por la burguesía de esta década y por igual su adhesión a los regímenes poscardenistas, actitudes cortesananas, merecedoras del reconocimiento por estas clases en el poder. Aunque, por otra parte, estas crónicas nos presentan vívidamente el proceso seguido por las clases medias y la burguesía para ocupar, para apoderarse del lugar social perteneciente a las del antiguo régimen, paralelamente a su consolidación económica y política; asunto presente por igual tanto en la obra de Novo, como en la de Gorostiza, aunque mediando el tipo de conflictos de sus protagonistas femeninas, teniendo dramáticamente el mismo referente social.

Es del conocimiento público, y el mismo Novo haría alusión a esto en la entrevista concedida a Emmanuel Carballo, sobre el origen

<sup>59</sup> C. Solórzano, *op. cit.*, p. 131.

<sup>60</sup> C. Gorostiza, *op. cit.*, p. XIV.

de *La culta dama*. Habiéndose convertido casi en mentor de Emilio Carballido y Sergio Magaña, los incitaría a lanzarse a escribir una obra de mayores dimensiones a las escritas por éstos hasta ese momento, comprometiéndose a estrenarlas en el Palacio de Bellas Artes. Carballido sería el primero en cumplir con la tarea, y así sería como estrenaría su *Rosalba y los Llaveros*, en 1950; en tanto Novo, a su vez, estrenaría su *Culta dama* en 1951; al igual que Sergio Magaña sus *Signos del zodiaco*, diametralmente opuesta social e ideológicamente a la de Novo.

De entrada, y para curarse en salud, a continuación de la lista de personajes, Novo incluye una “Nota muy importante: Los hechos representados en esta comedia son imaginarios. Cualquier parecido con personajes, sucesos o situaciones reales debe tomarse como mera e involuntaria coincidencia”. Por si se sentían aludidos algunos de sus mecenas que le abrían sus puertas de par en par, invitándole a bodas, cumpleaños, y demás celebraciones familiares; aunque a sabiendas de que estuvieran encantados de ser objeto de representación, de haberse ganado legítimamente el derecho de verse reflejados sobre el escenario y, en especial, en el Palacio de Bellas Artes. Posteriormente Luis Spota en su novela *Casi el paraíso* (1956), se regodearía mostrándonos estos usos y costumbres cortesanos y palaciegos, recreándolos aguda y gozosamente.

La acotación en el primer acto, sobre el decorado del escenario en donde tendrán lugar los sucesos dramáticos, resulta del todo diferente en comparación al fondo donde se desarrollan los acontecimientos de las obras anteriores, al procurar el autor no dejar duda alguna sobre el estatus de la clase social a la que pertenecen los personajes, a quienes conociera tan bien, al formar su ámbito parte de su personalidad:

El hall de una residencia elegante, con escaleras al fondo que lleva a las habitaciones superiores. La puerta de entrada, a la izquierda arriba, en un plano más alto que el primer término. A la derecha hay dos puertas practicables: la de arriba, sobre el mismo nivel que la entrada, conduce a la biblioteca, la de abajo, al comedor y a la cocina.

Hay sofás y sillones, mesitas y una consola con flores. Un tocadiscos y álbumes de música.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Luis Spota, *Casi el paraíso*, 1956, p. 5.

Ámbitos familiares a Novo, tan prolijamente descritos en sus reseñas, junto a las de los jardines o atuendos femeninos y masculinos, al igual que las joyas y pieles, lucidos en desayunos, comidas, cenas, banquetes y cocteles, a los que fuese cotidianamente convocado, con el propósito evidente de los anfitriones de aparecer en las crónicas publicadas por éste en diarios y revistas.

Puede parecer ocioso redundar sobre la constatación de lo expuesto inicialmente aquí sobre la consolidación de las nuevas clases sociales dominantes, dando también constancia del desarrollo inmobiliario, en particular las *Lomas de Chapultepec*, y la arquitectura ostentosa de los años cuarenta-cincuenta, con sus correspondientes influencias, ya fuesen afrancesadas o aspirando al confort “americano”. Referentes del cotidiano de los representantes de estas clases sociales.

Las formas externas anteriormente mencionadas, son precisamente las determinantes del comportamiento de los personajes de *La culta dama*; razón por la cual resultan dramáticamente más importantes los indicios concretos mostrados por Novo a lo largo de su obra, como referentes socioeconómicos, que los conflictos y comportamientos de los protagonistas.

A la manera de Federico Gamboa en *La venganza de la gleba* (1905), donde éste hace un llamado “a los ricos de mi pueblo”, incitándolos a comportarse moral y cristianamente magnánimos con sus siervos, pues de lo contrario éstos podrían sublevarse, Novo plantea por igual los posibles conflictos que puede acarrear la desigualdad social, desde su postura conservadora. De manera que la solución al conflicto planteado es resuelto dramáticamente de la manera más fácil y poco verosímil, para no comprometer la imagen social de su protagonista, en su momento actuada precisamente por una “dama de la alta sociedad”, convertida en actriz.

Ante nuestros ojos desfila una galería de personajes femeninos pertenecientes a la alta burguesía, producto de la nueva política económica y social; sin mostrarnos en todo el transcurso de ésta falta o vicio alguno, de éstos, excepto el de la vengativa Carmen –la amante de Ernesto–, señalada por Novo en los personajes como “ex-novia”. Castigada con el gesto magnánimo de Antonia, aprobando el casamiento de su hijo con Eugenia, hija de un presidiario; para cubrir la falta moral y no social, de su único hijo Ernesto, al aceptar el fruto de una relación, si bien reprochable, por otra parte le permite a Novo mostrar esa magnanimidad de “la culta dama” como icono sociocultural femenino de esta clase social, construido con tanto afán y desvelos.

Icono constituido grupalmente a través de una galería de constructos femeninos surgidos del milagro mexicano del desarrollismo del régimen alemanista que, en su transcurso, permitiera la consolidación de la burguesía criolla. Prototipo social conformado acumulativamente, gracias a la simpatía de Novo hacia esta clase, sin llegar a constituirse en personajes individuales, al prevalecer sólo los referentes externos a éstos y, por lo mismo, no haber nada que poner en crisis, ni desenmascarar, como tendría que ser en el modelo de la comedia social, al reacomodarse finalmente el desorden, aparentemente sin consecuencia alguna, y propiciando un feliz desenlace.

De allí que lo más importante sea el ámbito social en el que se desenvuelve el cotidiano de este prototipo de constructo sociocultural: actividades y reuniones sociales de esa década, conforme lo permitía su rango; organizando desayunos, cocteles, juegos de canasta uruguaya, desfile de modas, conciertos, y demás, para recabar fondos de beneficencia —como el sostenimiento de la casa cuna, donde Antonia, sin saberlo, amadrina a su futura nuera y nieto—, o agasajos a representantes eclesiásticos de alto rango. En tanto los maridos disfrutaban de su tiempo jugando golf, o reuniéndose con sus pares empresarios y banqueros en sus correspondiente clubes sociales de reciente creación, como correspondía a la nueva burguesía criolla.

De manera que la anécdota predomina sobre la construcción de personajes, resultando sumativo el constructo socialcultural femenino de la burguesía, al centrarse el relato dramático en los usos y costumbres del grupo social al que pertenece esa galería de personajes femeninos. Por tanto, éstos tampoco llegan a ser un estudio de tipos sociales, en particular el de Antonia, la matriarca de la burguesía de la época; por quien Novo muestra gran simpatía, al confrontarla con la intrigante Carmen.

Es al año siguiente, en 1952, cuando Celestino Gorostiza estrena su *Color de nuestra piel*, drama por igual resultado del periodo alemanista, durante el cual se puso de manifiesto la discriminación contra el indígena y el mestizo, el racismo de las nuevas clases sociales. Ya mucho antes las ideas de Antonio Caso, en su crítica al positivismo y, en particular Samuel Ramos,<sup>62</sup> quien planteara después el “conflicto del mexicano”, con relación a su tan cacareado complejo de inferioridad, validado posteriormente por Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad*, como lo señaláramos en un principio,

<sup>62</sup> Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, 1934; *Hacia un nuevo humanismo*, 1940.

al alcanzar gran divulgación en las esferas intelectuales y académicas. Además de seguir siendo el referente de investigadores extranjeros, y no pocos nacionales, sobre el mexicano.

Dentro del marco socioeconómico, constituido durante el periodo del desarrollismo alemanista, se puso de manifiesto la flaqueza de la clase media de origen mestizo-revolucionario, que gracias a la movilidad social, producto de esta coyuntura económica, le permitiese alcanzar –a algunos miembros emprendedores de ésta– una destacada posición social, llegando a codearse, e incluso emparentar, con los representantes de la aristocracia porfiriana en pleno descenso; de manera que el paradigma, nueva burguesía nacional (nuevos ricos) vs. aristocracia (en decadencia), acentuaron, de cierta manera, el conflicto arriba mencionado: el del mestizaje.

Por ello, modélicamente, este drama de costumbres fue rebasado por el planteamiento del conflicto racial, pero sin llegar al modelo del drama social, al plantearse los problemas desde una perspectiva individual, no colectiva; sin embargo, deviniendo la fábula en una tragedia ante el sentimiento de culpabilidad de quien desatara el conflicto central de la obra.

Aquí en la trama, como en el decorado y los atuendos, nos encontramos de nuevo con la presencia de la modernidad estadounidense y su influencia cultural, en los conflictos, al igual que ilustra la vida de la alta sociedad de los años cincuenta, como en *La culta dama*, además de mostrarnos el panorama de la moral de las relaciones sociales y familiares de la época de esta clase en ascenso. Sin embargo, no obstante ser la realidad social el motor de los conflictos, no son los caracteres individuales los dominantes, sino los tipos sociales, determinados dramáticamente por la anécdota (la diégesis). Prueba de ello es el discurso de éstos, saltando a la vista de inmediato el ser razonadores de Gorostiza y éstos, a su vez, de los planteamientos ideológicos de la época sobre la identidad nacional, sobre la mexicanidad.

Al respecto, Alejandro Ortiz Bullé Goyri en su ensayo publicado en homenaje a Gorostiza, señala sobre esta obra:

La pieza muestra la conducta y las motivaciones de las clases acomodadas mexicanas ávidas de emular el esplendor de la modernidad norteamericana de la posguerra; Celestino Gorostiza presenta a la familia Torres, ávidos de escalar socialmente como Carmela, la madre y Beatriz, la hija y, en el caso de Ricardo, el padre, por alcanzar una sólida y ventajosa posición económica. [...]

La obra retrata críticamente los mecanismos que a juicio del autor, mueven a la pequeña burguesía mexicana en los años cincuenta.<sup>63</sup>

En tanto Agustín del Saz, en el ensayo dedicado a esta obra en *Teatro social hispanoamericano* (1967), titulado “La convivencia y el complejo racial”, encuentra que:

En *El color de nuestra piel* se contiene un cuadro de la alta sociedad mexicana con el problema del mestizaje aludido. También está presente el mundo de la riqueza y de los negocios, de la riqueza y de la felicidad de la familia. En la obra, la madre es de color como los hijos mayores; y el padre, orgulloso y blanco, quiere más al menor por ser como él es. [...] El autor parece haberse fijado especialmente en la piel para una moral familiar, desde todos puntos de vista. El padre muestra su preferencia por Héctor a quien admira por ser blanco como él (diecisiete años, pelo rubio) y por ser más inteligente, más listo que sus hermanos [...] Los elogios paternos, dirigidos a Héctor, lastiman a la madre y a los dos hijos mestizos. El padre quiere afirmar eruditamente su estimación a los blancos y su contra a los mestizos y lee un texto de hace cuatrocientos años: “Los mestizos aumentan rápidamente y muestran malas inclinaciones, tienen tal atrevimiento para la maldad, que ellos son, y no los negros, a quienes debe temerse”.

Pero Héctor, el hijo blanco, es en la obra un cínico. La primera estampa que tenemos de su comportamiento es cuando trata de besar a la atractiva Alicia, [aprovecharse de] la criada mestiza. El padre, testigo en parte de la escena, objeta falta de respeto a la casa y a la familia —no a la muchacha que lo merece particularmente— al ponerse [al] “tú por tú con una prieta mugrosa”. En todas las familias hay prietos y güeros. La madre defiende a los mestizos y no consiente, sin protesta, ironías. Piensa en sus dos hijos mestizos: Beatriz y Jorge. El padre advierte que se desenvuelven muy bien. La madre replica:

CARMELA. En lo exterior. Sí, muy bien. Preferiría yo ver en ellos la discreción, la mesura, el pudor, de los muchachos educados en México [Jorge, el primogénito, fue enviado a estudiar a los Estados Unidos. APT.] Pero interiormente, yo que soy su madre, sé que sufren. [En el en-

<sup>63</sup> Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, “El hombre de teatro hecho dramaturgo”, en Paloma Gorostiza, *Celestino Gorostiza, una vida en el teatro*, México, Conaculta/INBA, 2004, p. 77.



torno de la alta sociedad en el que se desenvuelven, donde son vistos como nuevos ricos y mestizos. APT.].<sup>64</sup>

### Reflexionando Del Saz a continuación:

Nos interesa especialmente la presencia del ingeniero Manuel Torres. Con él se nos da en escena la sociología del mestizo y la mexicanidad. Porque los tratadistas piensan que la nacionalidad mexicana se basa en el indio. Los mestizos están más cerca de éstos que de los blancos, y, por las cifras son mayoría.<sup>65</sup>

Gorostiza utiliza más abiertamente el discurso monológico de Manuel, para poner de manifiesto su pensamiento ilustrado y expresar su posición ideológica al respecto, tema de reflexión candente en ese entonces, como lo constata Del Saz:

Torres tiene ideas y quiere dar un impulso técnico a la industria [de la empresa familiar de su homónimo Torres] pero se encuentra con la oposición de Zeyer [extranjero centroeuropeo, pernicioso, sin el arraigo del sentir mexicano. APT] que la dirige, que da los trabajadores un trato que “no es digno ni humano” y ha llegado a decir que “todos los extranjeros saben muy bien que a los mexicanos hay que gritarnos para hacernos entrar en razón”. Don Ricardo, el padre de la familia de que se habla, reafirma estos conceptos.

DON RICARDO: [...] Por otra parte, acá entre nosotros, como mexicanos, vamos a confesarnos que efectivamente no somos de fiar. Hablamos muy bonito desde la barrera, pero a la hora de la verdad somos indolentes, descuidados, irresponsables [...].<sup>66</sup>

Al ser la tarea de Gorostiza la de mostrar el conflicto de la discriminación racial y, ya en particular, efectuar la radiografía del mexicano aceptada y asumida en ese momento, la construcción dramática resulta más diegética que mimética, como lo muestra el estudio de Del Saz y, por otra parte, al predominar el modelo tradicional del drama de costumbres en el desarrollo de la acción dramática.

<sup>64</sup> Agustín del Saz, *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Nueva colección labor, 1967, pp. 119-120.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>66</sup> *Idem.*

Sin embargo, al pasar a ocupar el constructo sociocultural femenino un segundo plano, a la inversa de la comedia de Novo, los personajes femeninos sólo cumplen con la función dramática prototípica, asumiendo el rol que les pertenece en esta sociedad urbana, pero no menos machista y patriarcal que la provinciana, como en las comedias mencionadas de Carballido, escritas por la misma época.

De manera que tanto Carmela, la esposa y madre, como la señora Torres, madre de Manuel, Alicia, la sirvienta, y Beatriz, la hija desdeñada por la rancia aristocracia porfirista, ante el escándalo suscitado por la venta de vacunas vencidas del laboratorio del señor Torres —cabeza de la familia en cuestión—, no dejan de ser los prototipos de la época, correspondientes a los constructos socioculturales ya establecidos para cada uno de estos personajes. Al respecto, Agustín del Saz abunda:

La hija de la casa, Beatriz, que está a punto de casarse, es la víctima de todos. El novio, el típico “muchacho bien”, pide aplazamiento; y no cesan de llegar avisos de familias que disculpan su asistencia a la boda a causa del escándalo que ha llegado a la prensa. La despedida del novio y la aparición muy bien recibida de Manuel [el químico mestizo responsable del laboratorio. APT.], abre paso a un nuevo aspecto social. Manuel advierte ser hijo “de una sirvienta indígena y de un padre desconocido”. Las mujeres del pueblo están bajo este estigma, bastante generalizado.<sup>67</sup>

Y, por si queda alguna duda sobre lo que piensa Gorostiza respecto a la realidad social de la mujer indígena y/o mestiza de la época, éste expresa su sentir a través de Manuel, su principal razonador:<sup>68</sup>

MANUEL: [...] Es así como esas pobres mujeres cumplen con la ley de la vida. Son el instrumento ciego de que se vale la naturaleza para seguir consolidando una raza nueva a la que prestan cuando menos el color de la piel. Como ya no hay conquistadores ni colonos que vayan a mezclarse con ellas en el campo, ellas vienen a la ciudad, obligadas por la necesidad, a buscar acomodo en los hogares, en donde por grado o por fuerza, un día tienen que rendirse al requerimiento de sus amos [al igual que Héctor ha tratado de seducir a Alicia. APT.]. No hay deseo. No hay amor ni placer. Ni siquiera pecado [...] luego empieza su calvario...<sup>69</sup>

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>68</sup> Mismo procedimiento dramático utilizado posteriormente por éste en su *Malinche*.

<sup>69</sup> A. del Saz, *op. cit.*, p. 121.

Al ser la cuestión del mestizaje el principal motor del desarrollo de la acción dramática, los personajes femeninos son presentados por Gorostiza de acuerdo con el constructo social femenino dominante de la época, en una puesta en escena del problema del ser del mexicano, hasta ese momento objeto principalmente de reflexión filosófica y sociológica, pero no dramática. Aunque de manera algo frívola, la recuperación de lo mexicano se haría sentir a lo largo de esta década en la moda, por medio de las vestimentas femeninas y de sus aderezos, y en la decoración mexicanista, recuperando para ello la tradición de las artesanías nacionales, y teniendo como prototipos y modelo a seguir, las vestimentas de Frida Kahlo y el folklor del ballet de Amalia Hernández.

Una tercera obra, escrita por Sergio Magaña, *Los signos del zodiaco* (1951), cambió del todo el telón de fondo urbano, al presentarnos el espacio de convivencia de la clase baja, de la clase popular de la urbe, la gran capital en la que se convirtiese por esa época la ciudad de México, enriqueciendo la visión de un nuevo constructo sociocultural urbano de esta década.

Si bien José Revueltas ya había estrenado *El cuadrante de la soledad*, en 1950, desarrollada en los bajos fondos de la capital, el sujeto de la acción dramática estaba determinado por los conflictos internos individuales, y la carga filosófica del autor, al hacer actuar y reaccionar a sus personajes desde la perspectiva de las tesis del existencialismo; por medio de una realidad espacial físicamente representada, pero vista a través de una lente deformante, al predominar el ambiente sobre la representación de la realidad dislocada por la atmósfera amenazante, provocada por el relato dramático y la multiplicidad de acciones y espacios, que para Magaña resultarán físicamente primordiales, en su representación de la realidad.

Carlos Solórzano, el dramaturgo, maestro e investigador guatemalteco-mexicano, se explaya sobre la obra dramática de Magaña y, en particular, nos dice sobre esta obra:

[...] escribió su primera obra, *Los signos del zodiaco* (1951), en los momentos en que se iniciaba el nuevo auge teatral mexicano. La obra trata la vida de una comunidad citadina que vive en una “casa de vecindad” en una barriada. Los tipos han sido bien observados y la obra resume la imposibilidad de convivencia y la crueldad de las relaciones en la gran ciudad contemporánea. El lenguaje, estilización del habla popular, tiene una naturaleza sustancial y Magaña ha sabido esquivar el peligro del melodrama frecuente en este género; en grandes escenas de conjunto, en

las que se reúne ese mundo abigarrado que vive en torno a un patio, en medio de una celebración navideña en la que asoma inesperadamente y con fuerza irrefrenable la tragedia.<sup>70</sup>

Salvador Novo, en una de sus crónicas semanales, previa al estreno de *Los signos del zodiaco*, escenificada por éste e incluida en *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*, hacía saber sobre la escenificación:

El mundo que eligió el dramaturgo para asiento de sus personajes no puede ser más mexicano: una típica casa de vecindad, con su patio, lavaderos y viviendas [...] El público, sin duda, percibirá al ver esta obra formidable, sin precedente como empeño en el repertorio mexicano que si se le ha de buscar tesis, puede ofrecerla, y mensaje, en la formulación dramática de que del infierno, de la cárcel –la vecindad– que es el hábito y la dependencia, sólo escapan y se salvan aquellos que toman a tiempo la decisión de cortar las amarras. Ahora bien: ya desde el punto de vista de la “cocina” del platillo que el público recibirá el próximo sábado, veintisiete personajes en prácticamente cuatro escenarios simultáneos [las tres viviendas practicables más el patio, con las diversas áreas de actuación que producen la escalera, los lavaderos, el árbol, la puerta al fondo de la vecindad. [APT.] no son fáciles de mover y de hacer vivir. Las treinta y ocho secuencias en que puede analizarse esta obra ofrecen los más peliagudos problemas de composición, de tempo y de ritmo para el director y los mayores retos al ingenio del escenógrafo que ha de dar las transiciones de luz y de resolver la topografía.<sup>71</sup>

A su vez, el propio Magaña en una remembranza sobre el estreno de su obra –incluida en la misma publicación–, le comentaría a Marco Antonio Acosta:

[...] el éxito de esta obra, lo reconozco sin humildad, fue estruendoso. Verdadero escándalo para aquellas épocas. Desde la luneta las mujeres gritaban histéricas, moviendo sus cabezas y brillantes: “Esta inmundicia no es digna del Palacio de las Bellas Artes”; al oír sus gritos yo creí haber fracasado. Todo lo contrario [...] salí a dar las gracias al público,

<sup>70</sup> C. Solórzano, *op. cit.*, p. 175.

<sup>71</sup> Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, comp. y nota preliminar José Emilio Pacheco, México, INAH-Conaculta, 1994, p. 86. (Memorias mexicanas).

pero en realidad yo no entendía nada [...] será que el éxito de una obra de teatro no se advierte sino mucho después.<sup>72</sup>

En tanto en la entrevista, también ahí incluida, que se le hiciera al director de escena Germán Castillo, comentaría sobre la segunda escenificación efectuada por éste de la obra:

Sigo pensando que es la mejor obra de Sergio, no en los aspectos técnicos, pero sí en eso que llamamos garra. Igual que en el montaje de Jalapa, no modifiqué el texto original y seguí alejado de la coloratura estilística del costumbrismo y el melodrama, pues opté por el ángulo expresionista, que nos abre a la complejidad. Cuando Magaña escribió la obra estaba en curso el proyecto desarrollista de Ávila Camacho y de Miguel Alemán; con muchos paralelismos con el neoliberalismo, el capitalismo salvaje que vivimos ahora, cuyas políticas económicas se centran en el crecimiento macroeconómico y dejan en un segundo plano los fines superiores de la política, que es el bienestar del hombre. Cuando Magaña escribió su obra, el título era una ironía, porque en aquel tiempo los horóscopos eran una charlatanería [...].<sup>73</sup>

Como ya lo menciona Novo, son veintisiete personajes, que se presentan a lo largo de treinta y ocho secuencias casi simultáneas, en un enorme espacio —una casa de vecindad— en el que domina la presencia femenina. El desarrollo de la acción dramática va develando ante nosotros un abigarrado mural, al resultar las protagonistas el catalizador de ésta y, por tanto, de los conflictos que van surgiendo en el transcurso de sus tres actos.

De este mural, en esta pintura, que pudiéramos llamar de género, se van desprendiendo Ana Romana, la portera; Sofía, su hija (adolescente); Lola Casarín, la ya nada joven frustrada cantante de ópera; el par de oficinistas María y Estela Walter y su tía Rosa, Ofelia Lira “Polita”; Justina Ledesma y su hija Eloína; Margarita Montiel, Gudelia P. de Sámano, Susana Trujillo, La Mecatona; Doña Francisca Betancourt, la dueña de la vecindad. Es decir: el mundo del gineceo.

Si bien Magaña nos presenta el microcosmos de la urbe a través de este fresco femenino, casi épico, sobre la condición de la mujer, perteneciente a esta clase social, en pleno desarrollismo nacional,

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

por otra parte, se las ingenia para mostrarnos varios constructos socioculturales individuales. De ello dan fe las más evidentes, las hermanas Walter, quienes se han venido a sumar a la nueva coyuntura socioeconómica, ingresando al mercado del trabajo de los servicios como oficinistas. Medio que requería (1951) y sigue exigiendo “buena presentación”, además de los conocimientos de dicho oficio de secretarías. De allí el reclamo e irritación de las demás mujeres por su forma de vestir y de maquillarse, tachándolas por ello de coquetas, ofrecidas y perdidas, sino es que de amasías de sus jefes, pero al mismo tiempo viéndolas con cierta envidia ante la imposibilidad de ingresar a ese mercado de trabajo, aunque por la parte contraria, el pertenecer a éste las hace sentir superiores. De allí el desprecio mutuo de unas y otras.

GUDELIA: Ahí vienen las dos ésas.

SUSANA: Dizque a trabajar.

MÁRGARA: Todas pintarrajeadas.

JUSTINA: ¡Miren qué tacones! [...]

(*Al unísono.*)

JUSTINA: ¡Se fijaron en los tacones?

ELOÍNA: Ese vestido de María es viejo.

GUDELIA: Rotas de quinto patio.

[...]

SUSANA: ¡Cuzcas, eso es, cuzcas! (*Augusto ríe y mueve la cabeza. En realidad, hace rato que sólo está ahí viendo y oyendo las cosas del lavadero.*) Porque son unas cuzcas, eso sí que sí, a mí no me lo quita nadie de la cabeza.

GUDELIA: Y tan emperifolladas que bajan, quién las viera.

MÁRGARA: ¿Y de dónde sacarán dinero para vestirse?

ELOÍNA: ¿De dónde?, pues de los hombres.

JUSTINA: ¡Eloína! Mira que boca tienes, vete de aquí para allá adentro.

ELOÍNA: Yo no me voy.

SUSANA: ¡Ustedes creen que éstas son horas de irse a trabajar a una oficina?

GUDELIA: A trabajar... Van a sentarse en las piernas del jefe.

[...]

MÁRGARA: ¿Y qué harán con el dinero?... deben las rentas.

SUSANA: Se lo echan todo encima, en trapos, en perfumes, en medias y paseos. Tienen novios de mucho automóvil.

ELOÍNA: (*Con envidia.*) Sí, tienen muchos novios.

JUSTINA: Y tú quieres ser igual, ¿verdad? ¡Si ya te conozco!

ELOÍNA: Claro, porque ellas tienen vestidos y zapatos.<sup>74</sup>

Dentro de las convenciones de la época, y dentro del proceso de la diferenciación de clases sociales de la época, nos encontramos también con este fenómeno en el mundo femenino de las clases bajas. Estableciéndose así varios niveles, como el de las Walter, de la esfera de prestadoras de servicios, el de la ilustrada Lola Casarín, frustrada cantante de ópera, viviendo de inexistentes glorias pasadas, sin aceptar su fracaso, ni aún habitando una vecindad:

*(Lola, un poco gorda, arruinada ya por los años –tiene 47 y su marido 25–, aparece en la puerta de la cocina llevando en sus manos, con un trapo, la pequeña jarra de porcelana donde humea la leche. Lola ha de avanzar después para depositar la jarra en la pequeña mesa en la que hay dos tazas y un cestillo de pan.)*

[...]

AUGUSTO: Me divierte oírlas.

LOLA: ¿A quién, a las vecinas?

AUGUSTO: Sí, son como un coro griego; a veces dan risa, pero otras, se vuelven majestuosas y terribles.

LOLA: Odiosas. Aparte, tú no sabes nada de los griegos, si hubieras viajado. ¿Ya de café?

AUGUSTO: Ya.

LOLA: Yo me retraté en la Acrópolis de la mano de mi madre.

AUGUSTO: Sí, he visto las fotografías. *(Va a tomar un pan.)*

LOLA: Augusto. *(Él se sobresalta, la mira.)* Esas uñas... ¿Cómo es que nunca las tienes limpias?

[...]

LOLA: *(Sorbe su jugo de naranja.)* No la pude arreglar [refiriéndose a la parrilla de tostar el pan]. Sólo me lastimé las manos. Ay, pobres manos. Ay, pobres manos. Tanto como mi madre me las cuidó. Rajadas, estropeadas con los jabones esos y la grasa de los trastes. Bueno, qué hacer.

AUGUSTO: Ayer te compré la glicerina.

LOLA: Glicerina... Tú no sabes, bambino; lo que yo necesito son cremas buenas, francesas desde luego. Mi madre y yo las comprábamos en *Le Petit Coin* de la Rue de la Paix. Arriba de la perfumería... ¿estás oyendo?

<sup>74</sup> Sergio Magaña, *Los signos del zodiaco. Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, 1a. reimpresión, México, FCE, 1981, pp. 219-221. (Letras mexicanas, 27).

AUGUSTO: Sí, la Duncan.

LOLA: Arriba tenía su academia particular Isadora Duncan. La conocí. Muy gentil, pero no era una dama. Quería darme clases.<sup>75</sup>

Mujer que no sólo le hace imposible la vida a su marido violinista en el trato cotidiano, sino además lo veja y menosprecia con su prepotencia de supuesta diva de la ópera, como si le hiciese un favor al joven atrilista, en su empecinamiento de no querer aceptar a estas alturas de la vida su rotundo e irreversible fracaso.

Ana Romana, la portera alcohólica, por igual con sus ínfulas y ensoñaciones de pertenecer a la alta alcurnia, en su desesperado intento por rechazar, por no aceptar su propia realidad, adoptando aires de superioridad:

ANA: Bonito nombre [Sabino], bonito nombre. Hasta se parece un poco al de... (*Negligentemente.*) Bueno, no tiene importancia... un pariente. Ya le habrá platicado mi hijo Andrés. Nosotros, pues... (*Con insólita altivez.*) ¡El hecho de estar fungiendo en la portería de una vecindad no quiere decir que desconozcamos las reglas elementales de la educación! Esto lo habrá usted notado sin duda. Una vez... (*Se toca las sienes.*)

ANDRÉS: ¿Por qué no quieres la pastilla, mamá?

ANA: Se pasa, se pasa. Padezco jaquecas, ¿sabe? Le advierto que no es nada, no vaya a creer. Se lo advierto porque esas mujeres de la vecindad creen que es anemia, como soy delgada... Tontas, ¿usted cree que una mujer como yo iba a dejarse engordar como una puerca? Yo me callo, nunca les digo nada. (*Muy enfática.*) El hecho de fungir como portera me obliga a usar el guante más blanco para las inquilinas, usted sabe. Doña Francisca, la dueña, me estima sobremanera y con frecuencia me hace objeto de atenciones que estrechan aún más nuestra vieja amistad. Andrés, no me mires así, ¿qué tienes, hijo? Ven.<sup>76</sup>

El discurso es otro de los aciertos dramaturgicos de Magaña en su *Signos...*, pues no sólo recrea el habla de sus personajes, sino además los individualiza. Ejemplo de ello son los diálogos anteriores de Ana, por la corrección morfosintáctica y estilística de éstos, aparentemente no correspondientes al prototipo del personaje y su entorno, sin embargo, necesarios para justificar su individualidad y carácter:

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 224-225.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 233.



ANA: No todo el mundo es igual. Yo no era igual. (*Sonríe al recordar.*) “Adiós, señorita Ana”... A mi padre le gustaba que me vistiese de blanco y me prefería entre todas mis hermanas. [...]

[...]

ANA: Espérate, oye: en la casa había una criada que se llamaba...

ANDRÉS: Jovita.

ANA (*Al hablar de Jovita su voz se quiebra.*): Sí. Era tan delgada, tan jovencita, que se ponía a llorar conmigo. En mi casa había una fuente de aguas tristes, como ella. En las tarde cuando mis hermanas hablaban de sus novios, Jovita y yo mirábamos la fuente. (*Del fondo va subiendo la música de un vals mexicano: “Alejandra”.*) [...]

DANIEL (*Mirándola con odio.*): Yo te quiero mucho, A-n-i-t-a.

ANA: ¡No me digas Anita! Ah... pero te engañé. ¿Sabes con quién?

DANIEL: Sí. Con Luciano Santos. Te encontraste con él en el bosque.

ANA: Cállate. No tienes derecho.

DANIEL: En el bosque había unos lagos y unos cisnes. Te rompiste el vestido para que él te viera...

ANA: ¿Cómo lo sabes tú?

DANIEL: Tú dices cosas y cosas. Yo soy tenedor de libros. Tú no eres nadie. Nunca tuviste casa. Estabas de criada en una casa rica. Nunca bailaste los *Lanceros*.

ANA: ¡No!

DANIEL: Yo te conozco. Conocí a tu padre. Tu padre murió de vi-ruelas en el hospital.

ANA: ¡Mentiras!

DANIEL: Tú eras la criada. Te llamas Jovita, Jovita...<sup>77</sup>

En tanto Sofía, la hija de Ana, una vez enfrentada a la desagradable realidad del ambiente a que pertenece, habiéndose escapado de la institución religiosa donde se encontraba prácticamente desde la niñez en calidad de expósita, descubre de inmediato la realidad del mundo y el espíritu mercantil de la oferta y la demanda que rigen en la sociedad urbana mexicana en pleno desarrollismo, al tener muy clara la única posibilidad de escapar de allí, entregándose al mejor postor, pues no obstante sentir gran simpatía por Pedro “el rojo”, sabe muy bien el destino que le esperaba con éste: el de “pasar hambres”, a lo que no está dispuesta.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 310-311.

SOFÍA: A veces, adelante ya no hay nada. ¿Adónde podría ir... con quién? No me mires así, no me tengas lástima.

PEDRO: No conozco la lástima.

SOFÍA: Tampoco me desprecies. Un día, hasta pensé volver al colegio. [...]

SOFÍA: No me lo vuelvas a decir. No me lo vuelvas a pedir por favor.

PEDRO: ¿Por qué no? Todos tenemos derecho al amor.

SOFÍA: Yo no, aunque te quisiera no podríamos hacer nada.

PEDRO: Haríamos...

SOFÍA: Quiero salir de aquí, daría cualquier cosa por salir de aquí, y tú no puedes ayudarme. ¿Crees que me quieres? No, tampoco me necesitas.

PEDRO: No me conoces.

SOFÍA: Pero conozco las cosas que no podrías darme.

PEDRO: ¿Cuáles?

SOFÍA: Todo. Todo lo que he deseado sin conocerlo siquiera. Hambres no, me horroriza el hambre... Tú sólo me darías hambre.<sup>78</sup>

Gracias a la educación recibida y sabedora de su agradable y encantadora presencia, es posible que pueda sortear esa hambre de manera más afortunada que Eloína la niña, cuya convivencia en la promiscuidad le muestra muy pronto el poder comerciar con su cuerpo, estando dispuesta a ello con tal de contar, aunque sea una sola vez, con dinero propio. Para ello ofrecerá al mejor postor, tomando como parámetro a la Mecatona, prostituta desinhibida del todo, al tomar su oficio como cualquier profesión, disfrutándola sin sentimiento alguno de culpa:

AUGUSTO: Déjame, ya me voy.

ELOÍNA: Espérese, oiga, ¿por qué nunca quiere saludar cuando pasa? Es que tiene usted miedo. Yo no tengo. (*Juntándosele.*)

AUGUSTO (*Rechazándola, mirando con recelo la casa de Justina.*): Eloína, óyeme...

ELOÍNA: ¿Por qué no quiere? No crea que yo no sé nada. Ya algunos me han dicho cosas. Son hombres. Pero lo bueno es el dinero. Yo las haría si encontrara alguien con un poco de dinero, aunque no muy poco. Yo haría todas esas cosas por veinte pesos. Veinte pesos no son muchos. Mire, espérese tantito. Voy nomás por la cubeta, ¿me espera? No se vaya a ir, ¿eh? (*Se dirige a su casa.*)

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 187-188.

*(Aparece la Mecatona. Viene con un vestido rojo brillante y sus medias en la mano.)*

MECATONA: ¿Qué le estaba proponiendo ésa?

AUGUSTO: No nada.

MECATONA: Yo la conozco. La he visto en la calle meneando el trasero. Y apenas cumplió doce años. Tiene prisa; pero llegará.

AUGUSTO: Es raro.

MECATONA: ¿Eso?

AUGUSTO: No. Que usted esté levantada desde tan temprano.

MECATONA: ¡Ya se acabaron el agua, qué desgraciadas! ¿Temprano? Ah, sí. Es que esta semana trabajo de día. A veces conviene. En el día se pescan hombrécitos casados. Sus mujeres, sabe, no les permiten andar de noche.

AUGUSTO: Claro, claro... *(Le mira las piernas.)*

MECATONA: *(Sonríe.)* Bueno, no lo digo por usted, conste. Después de todo el matrimonio, pues... Un buen día, cuando me aburra, me iré a vivir con algún hombre y ya. Como si me casara.

*(Entra Eloína muy pintada y observa a los dos.)*<sup>79</sup>

Prisa fatal que se convertirá en tragedia personal a su corta edad, al tratar de “llegar” a cumplir su deseo, de tener dinero propio:

*(Eloína pasa junto a las mujeres que disimulan su presencia. Llega junto a sus hermanos y los mira. Las mujeres guardan silencio, Justina cepilla más de prisa.)*

[...]

ASDRÚBAL: Mejor. *(A Eloína.)* Lástima que no te quedes. Fíjate, aprendí aquel paso nuevo, ¿te acuerdas? Presta *(Le toma de la mano, tararea una tonada alegre y le da un jalón y marca el paso.)*

ELOÍNA: Suéltame, me lastimas.

ASDRÚBAL: Ah, de veras, se me olvidaba. *(La suelta asombrado.)*

JUAN: Oye, ¿y siempre te dieron los veinte pesos que tú querías?

ELOÍNA: ¡Tú cállate! ¿Por qué me hablas de eso?

JUAN: Ah.

GUDELIA: *(A Justina.)* No llore, no se ponga así, Justina. Esas cosas pasan. Todo se arreglará.

JUSTINA: ¿Viera? Lo que más me aflige no es lo que hizo, sino que por la enfermedad tan fea que le pegaron ahora tengo que llevarla al hospital.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 237-238.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 283-284.

Veinte pesos, su meta a alcanzar en su corta vida, en medio de su pobreza:

ELOÍNA: Oye, ¿no me regalas un tostón?

LALO: ¿Para qué lo quieres?

ELOÍNA: Nunca tengo dinero. Nadie me lo da. Yo me iría con cualquiera que diera siquiera veinte pesos.

LALO: Estás loquísima, oye.

ELOÍNA: Consíguelos tú, y verás. La Mecatona cobra cualquier cosa. Pero yo estoy nueva. Puedo cobrar veinte, (*Lo dice juntándose al muchacho y acariciándolo.*).<sup>81</sup>

En tanto el resto de las mujeres no se hacen cuestionamiento alguno sobre su condición, en su convivencia diaria en la vecindad, aceptando sumisamente el rol social tocado en suerte. Como lo señala Gudelia: “Esas cosas pasan”, como pasa también el que no tengan agua en la vecindad, el que les suban arbitrariamente la renta. Mujeres que en el fondo pueden ser solidarias o vengativas, como lo hemos visto, pues como lo dice Augusto: “a veces dan risa, pero otras, se vuelven majestuosas y terribles”, al convertirse en la conciencia colectiva de la vecindad:

ELOÍNA: ¿Nadie? Ana misma lo anda diciendo a todos. El único que no lo sabe, o si lo sabe se hace tonto, es Daniel.

JUSTINA: (*A Eloína.*) Tú cállate, irrespetuosa.

GUDELIA: Bueno, si Ana tuvo allá en su juventud sus cosas, no es para juzgarla nosotras. Cualquiera, quien más quien menos, ha hecho güaje a su marido.

MÁRGARA: Oígame...

GUDELIA: Usted no hable. Nunca se ha casado. ¿No dice usted que es señorita?

MÁRGARA: Aunque se rían, tuve oportunidades, pero...

GUDELIA: Mire, Margarita Montiel, usted no se habrá casado, pero eso de señorita...

MÁRGARA: ¡Se lo juro a usted!

SUSANA: Sobre todo a su edad eso ya no importa. Antes es una vergüenza, tan grandota.

SUSANA: Ay, no vaya usted a llorar, ya conoce a Gudelia.

MÁRGARA: Pero ¿no oyó lo que me dijo?

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 240.

GUDELIA: Ana Romana es buena y yo la quiero. Y la admiro porque, sea Sofía su hija legítima o no lo sea, la tiene fuera de aquí con las monjas salesianas.

ELOÍNA: ¿Qué edad tiene?

GUDELIA: ¿Sofía? Tiene diez y siete años. Es más chica que Andrés.

ELOÍNA: Luego... ya se había casado Ana cuando...

SUSANA: ¿Otra vez? Caray, cómo les gusta restregar la ropa.

GUDELIA: Es muy bonita. Yo la conozco. Ya quisieran las Walter. Es rubia, figúrese, con una mata de pelo de oro hasta acá. ¡Qué linda muchacha!

SUSANA: Y qué bueno que no la trae aquí. Tanta cosa mala como hay.

GUDELIA: Está en el Colegio Salesiano desde chiquita, y Ana me ha jurado no sacarla si no es para darle la vida que se merece. Ésa sí es una señorita.<sup>82</sup>

Si bien la presencia de doña Francisca resulta episódica, esa presencia es suficiente para mostrárnosla como un personaje colectivo, como el prototipo de la casera atrabiliaria y abusiva de la capital del país, dedicada al “negocio de viudas”, como así se denominaba a las rentistas, con su poder omnipotente sobre sus arrendatarios, y de su capacidad para poner de su parte a las autoridades, sobornándolas:

SUSANA: Este árbol nos gusta. No quisiéramos que lo cortaran.

DOÑA PACA: Este árbol lo cortan porque a mí me da la gana que lo corten. ¡Ni una palabra más!

[...]

DOÑA PACA: Y bueno... Qué pasa. ¿Están creyendo que les tengo miedo, y que por miedo no puedo tirar un árbol?

PEDRO: Tire usted el árbol. Eso a mí particularmente no me interesa. Me refiero a la comedia del chotuno ese con usted, aparentando la compra-venta de esta casa para poder subir las rentas.

DOÑA PACA: ¿Creen que no puedo?

POLITA: De algo sirven las leyes.

DOÑA PACA: (*Picada de víbora.*) ¡Precisamente! Yo les voy a demostrar para qué sirven las leyes. ¡No son para ninguno de ustedes sino para quien puede pagarlas!

PEDRO: Pues páguelas.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 218-219.

DOÑA PACA: ¡Claro que sí! ¡Claro que las pago! (*Al licenciado.*) Éstos se creen que estoy jugando. ¡Pero basta! ¡Me parece que basta! (*A Pedro.*) Y yo le haré tragar sus palabras por Dios. Subiré las rentas aunque me cueste miles de pesos. (*Las mujeres se consternan.*) ¿Lo oyeron?

PEDRO: No las espante. No será fácil.

DOÑA PACA: Usted me debe seis meses de renta. ¡Sesenta pesos! Pues, dígalo: no quiero que me los pague. Quiero que se vaya de mi casa.

[...]

DOÑA PACA: ¿Usted cree que yo voy a esperar su revolución? El día de mañana usted no estará aquí, se lo juro. ¡Qué digo mañana! Hoy mismo le echaré sus cosas a la calle.

PEDRO: (*Ríe.*) Está asustada como una rata. ¿Quiere que le enseñe el diario oficial y el decreto que prohíbe los lanzamientos?

DOÑA PACA: Traígamelo. Ya veremos *cuánto vale* un decreto.<sup>83</sup>

De esta manera, el microcosmos de los habitantes de esta vecindad, no resulta para nada un muestreo de las desventuras de un grupo de la clase baja de la ciudad de México, producto del desarrollo desigual del régimen, sino el diagnóstico del macrocosmos social del país. Como lo muestra la reacción de la casera ante el reclamo de Pedro el Rojo, estudiante universitario, posiblemente líder, y por ello así denominado, Rojo; en un momento en que gracias a la irrupción de la Guerra Fría en nuestro país se hacía presente el fantasma del anticomunismo en esta vecindad.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 276-278.

<sup>84</sup> No hay que olvidarnos de que ante la paranoia desatada por los vecinos del norte, se había resucitado el artículo 145 del Código Penal Mexicano: El Delito de Disolución Social, aprobado el 29 de diciembre de 1950, y publicada su aprobación el 1 de enero de 1951 en el *Diario Oficial*. Artículo surgido al inicio de la Segunda Guerra Mundial, ante el temor de una posible amenaza de invasión al país. En este artículo se hacía mención de propaganda política, difusión de ideas, programas o normas de acción de cualquier gobierno extranjero, que perturbara o afectara el orden público o la soberanía del Estado Mexicano. Además de provocar rebeliones, sediciones, asonadas, motines; poniendo en peligro la integridad territorial de la República. Bajo estos antecedentes, el 5 de enero de 1952 se apresó a Carlos Sánchez Cárdenas, dirigente del POCH. En 1956 a Nicandro Mendoza, dirigente estudiantil del IPN. En 1959 se reprimió la huelga ferrocarrilera y fue encarcelada la dirigencia obrera en la Prisión de Lecumberri: Demetrio Vallejo, Valentín Campa, Gilberto Rojo Robles, Dioniso Encina, Alberto Lumbreras, Miguel Arroche y decenas más. En 1960, también bajo este delito, al pintor David Alfaro Siqueiros y al periodista Filo-

Es a través de las vicisitudes de los personajes femeninos y sus interrelaciones, determinadas por las implicaciones sociales, como Magaña determina el constructo sociocultural de cada una de estas mujeres, mediante un rasgo de carácter dominante, de acuerdo con su personalidad, como representantes de la clase baja, trabajadora, proletaria, ya no pertenecientes socialmente a las clases medias o a la burguesía de esta década. Razón por la cual sus conflictos están determinados a través de su relación con el entorno dominante, en este indudable drama social.

Muestra de ello es el destino final de las Walter, al no poder escapar de ninguna manera de la vecindad, para realizarse cabalmente como mujeres; al encontrarse socialmente confinadas tras las rejas de esta vecindad, logrando escapar sólo Polita. En tanto las otras mujeres quedan encerradas por igual en la casa de vecindad, al cerrar con llave Ana Romana la reja de ésta, y arrojarla por una coladera, sin poder escapar a su destino, a un rol social, les fuera asignado desde afuera por el entorno, en esta nueva etapa socioeconómica del país:

FRANCISCA: [...] A mí no me importa que su marido se haya ido de bracero y que no le mande a usted ni un centavo. Me debe la renta de un mes y mañana se cumple otro. ¡No se me acerque! ¡No quiero oírle hablar! ¡No quiero oír nada ni de sus hambres ni de sus hijos! No tienen qué comer y se cargan de hijos como conejas. ¿Qué me miran? Lo que les digo es verdad. Los pobres como ustedes no deben tener hijos. Hay que trabajar, pagar la casa, ¡mi casa! Y si no... ¡Fuera! Me pagan unas rentas miserables y todavía quieren plazos. ¿Creen que no puedo echarlas? Pues las echaré y precisamente allá, a la calle.

En ese reclamo doña “Paca”, sintetiza el retrato determinante del constructo socio cultural de la clase trabajadora, de la clase proletaria, de la clase baja del pueblo, impuesto por el nuevo régimen político económico de esta década. Retratándose a sí misma la casera, la rentista, dedicada al “negocio de viudas”, por aquella época determinado de esa manera.

---

meno Mata. Bajo este artículo fueron apresados decenas de estudiantes en el 68 y después de éste. Paradójicamente fue derogado por el presidente Gustavo Díaz Ordaz el 24 de julio de 1970. Lo más sorprende ha sido recientemente la petición de restaurarlo.

Retrato indeleble durante varias décadas, a todo lo largo del predominio del partido en el poder, hasta que la política neoliberal transformara las casas de vecindad en los actuales palomares apretujados denominadas “casas de interés social”, que sólo agregaría algunos tintes a este poliédrico constructo, pero que a semejanza del retrato de Dorian Grey, seguirá en el fondo siendo el mismo; como lo muestra Luis Eduardo Reyes en su *De interés social* (1987).

De allí la reacción del público el día del estreno, al estar éste constituido, precisamente, por los representantes de la clase dominante: las autoridades, la clase media y la burguesía con sus pieles y brillantes, como lo exigía el buen gusto de las normas sociales del momento.

De todo lo anterior podemos concluir, cómo a partir de este periodo histórico se establece un polifacético constructo sociocultural femenino, en algunas de sus múltiples facetas, presentadas por la dramaturgia nacional en el primer lustro de los cincuentas; cuya constancia y permanencia sufriría transformaciones en décadas posteriores; consecuencia del reacomodo y desplazamiento propiciado por el desarrollo de los diversos grupos de la sociedad nacional representados sobre el escenario.

Sin embargo, el constructo femenino de género seguiría un modelo alternativo propiciado por el público, a través del optimismo de la clase media con el estereotipo femenino hecho a la medida de la nueva adecuación del orden patriarcal establecido por el conservadurismo, presente en comedias de costumbres como *Despedida de soltera* (1955) de Alfonso Anaya, y en varias más, a lo largo de ésta y la siguiente década, inaugurando así esta ruta dramática. Ruta abierta también por Federico Schoeder Inclán con sus comedias y dramas de costumbres sobre las nuevas clases sociales. La cúspide la alcanzaría Antonio González Caballero con la trilogía de sus primeras exitosas comedias: *Señoritas a disgusto* (1961), *Una pura y dos con sal* (1964) y *El medio pelo* (1964) —por cierto, muy alejada de *El medio tono*, del Usigli de los años treinta, y más emparentadas con las comedias costumbristas de la década de los cincuenta—. Sin embargo, a este panorama sobre el constructo social femenino de género pertenece otro estudio, en donde las mujeres de Hugo Argüelles vendrían a ocupar un lugar especial, como creador de su propio constructo modélico femenino.



## Bibliografía

- Bixler, Jacqueline E. *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*. Xalapa, Biblioteca Universidad Veracruzana, 2001.
- Carballido, Emilio. *Rosalba y los Llaveros. Teatro Emilio Carballido*, Letras mexicanas, núm. 159. México, FCE, 1976.
- . “La danza que sueña la tortuga”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, Letras mexicanas, núm. 27. México, FCE, 1981.
- Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*, Colección popular, núm. 144. México, FCE, 1975.
- Gorostiza, Celestino. “El color de nuestra piel”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. II, Letras mexicanas, núm. 26. México, FCE, 1981.
- Gorostiza, Paloma. *Celestino Gorostiza, una vida en el teatro*. México, Conaculta/INBA, 2004.
- Hernández, Luisa Josefina. “Los frutos caídos”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, Letras mexicanas, núm. 27. México, FCE, 1981.
- Hurtado, Guillermo. *El Hiperión, Antología*, Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 141. México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2006.
- Ibargüengoitia, Jorge. “Clotilde en su casa”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, Letras mexicanas, vol. 27. México, FCE, 1981.
- Knowles, John Kennth. *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*. Trad. Antonio Argudín. Revisión y presentación de Tomás Espinoza. México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1980.
- Kurguinian, María Sergueievna. *Hacia una teoría dramática*. México, Paso de Gato, 2010.
- López-Portillo Tostado, Felicitas. *Estado e ideología empresarial en el gobierno alemanista*, Nuestra América, núm. 50. México, CECyDEL-UNAM, 1995.
- Magaña, Sergio. “Los signos del zodiaco”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, Letras mexicanas, núm. 27. México, FCE, 1981.
- Nigro, Kirsten F. “Textualidad, historia y subjetividad: Género y género”, en *Latin American Theatre Review*, Primavera 1993, vol. 26, núm. 2. Kansas, Center of Latin American Studies, University of Kansas.

- Novo, Salvador. *La culta dama. Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, Letras mexicanas, núm. 27. México, FCE, 1981.
- . *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, Memorias mexicanas. Compilación y nota preliminar José Emilio Pacheco. México INAH-Conaculta, 1994.
- . *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, Memorias mexicanas, vol. I-III. Prólogo Antonio Saborit. México, Conaculta, 1996-1997.
- Ortiz Bullé-Goyre, Alejandro. “El hombre de teatro hecho dramaturgo”, en Gorostiza, Paloma. *Celestino Gorostiza, una vida en el teatro*. México, Conaculta/INBA, 2004.
- Partida Tayzan, Armando. *Modelos de acción dramática: Aristotélicos y no aristotélicos*. México, UNAM-FFyL/ITACA, 2004.
- Rodríguez, Antoine. *Un siglo urbano en breve. El D.F. de Emilio Carballido*. Jalapa, UV, 2005.
- Saz, Agustín del. *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona, Nueva colección labor, 1967.
- Solórzano, Carlos. *El teatro latinoamericano en el siglo XX*. México, Pormaca, 1964.
- Sternberg, Véronique. *La Poétique de la comédie*. SEDES/HER, 1999.
- Zelaya et al. *Una Mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*. México, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán/CITRU, 2006.